3ª SECCION

ENSAYOS - POESIA NARRACIONES

LA NACION

BUENOS AIRES, DOMINGO 9 DE MAYO DE 1965

BELLAS ARTES BIBLIOGRAFIA

Historia de la soledad

Toutmés de Egipto

Por José Edmundo Clemente

Para LA NACION — BUENOS AIRES, 1965

EGIPTO. El desierto africano duplica la soledad de un cielo arenoso y sediento, apenas cortado en su franja derecha por la sombra húmeda que da origen y sentido a un viejo pueblo, a un pueblo antiguo como la piedra, cuya historia no tiene comienzo porque viene desde la voluntad del hombre. Egipto, llanura de sol detenida por esa otra voluntad de la naturaleza, más obstinada aún: el Nilo. Del Nilo se inspira y nutre el territorio vertical de Egipto, sin fatigas ni vacilaciones. Hacia el Norte se dirigen las aguas, siempre hacia el Norte; hacia el Norte invisible donde ya está prefigurada Europa se dirige el río laborioso. Al Norte, la esperanza; al Sur, al Este y al Oeste, la quietud de la mirada vacía refleja un continente en espera de su destino. El viento prolonga la distancia de la frontera egipcia y la tierra áspera no alcanza a recordar todavía los contornos minuciosos de ese país brusco e instintivo como la piedra derretida de su mapa. Sobre la piedra, el río; brújula hidráulica. Indice.

Realidad y misterio corren con igual nitidez por las asombradas márgenes del Nilo, y de su limo venoso y oscuro emerge la claridad del loto y la rígida belleza del papiro, como símbolos vencedores de la materia. Despensa y meditación, las aguas del Nilo sintetizan en esas flores un rumbo práctico, ambicioso y sensible. Loto y papiro sostienen con su dibujo la orgullosa arquitectura imperial y sirven de emblema y decoración en el ajetreo de la vida cotidiana. Majestad y servidumbre. El loto predomina en los alimentos domésticos y en el codiciado perfume de las grandes ceremonias. Al papiro le queda una misión de mayor posteridad; es en los dóciles pliegos de sus juncos donde el hombre escribe las primeras palabras del temor. Palabras que ya comienzan a ser libro. Libro de ríos, que también es el morir. Plegaria final. Memoria líquida. Testimonio. Testimonio fluyente como las desbordadas aguas que lo impulsan. Me detengo con lentitud pedagógica en esta descripción porque en el centro de ella se ubica mi historia; historia de un pueblo de artesanos y poetas, de un pueblo ya entonces acostumbrado a tener historia. De un pueblo que supo escribir el libro sobre el lecho vegetal de su río y edificar el templo sobre el rostro macizo de sus flores favoritas.

Los padres de nuestro protagonista vivieron cerca de Tebas, en el apogeo de la decimoctava dinastía, durante el reinado del faraón Toutmés IV, señor del bajo y del alto Egipto y sacerdote supremo de Amón. En su homenaje llamaron Toutmés al hijo señalado por los investigadores modernos como el autor de la difundida escultura policromada de Nefertiti, la "mujer del cuello de cisne", una de las mayores atracciones del museo de Berlín. Solo que no siempre los admiradores de esta obra genial indagan el nombre del artista creador y son pocas las producciones gráficas que lo testimonian. Ejemplo reiterado de la ingratitud del gran público, y de su codicia sin memoria. La soledad se empecina con los fuertes. Cuando el joven Toutmés alcanza la edad de la acción, sus compatriotas obedecen los postreros días de Amenhofis III; muerto este rey, le sigue en el trono el fervoroso herético Amenhofis IV, un faraón místico con escasas páginas políticas y guerreras elogiables, pero que alcanza uno de los mejores capítulos de la historia del arte gracias al talento del hombre que ahora intento recuperar de la indiferencia mayoritaria.

El relato que nos importa de Toutmés empieza cuando el herético Amenhofis IV (Amon-hofis) resigna su nombre por el de Akenatón (Aken-Atón), "el que agrada a Atón", y declara una violenta hostilidad a los sacerdotes de Amón, dios rival. Interesa reparar en esto. Algunos pueblos orientales acostumbraban a cambiar de nombre cada diez años, quizás creyendo que la flamante nominación les infundía virilidad renovada. Cambiar de nombre equivalía a ser otro. Recordemos la escena de *Sinuhé, el egipcio* donde el médico real y su ayudante deben morir por haber fracasado en la trepanación del faraón— en la trama, casualmente, Amenhofis III, padre de Akenatón—; conforme a la costumbre son ajusticiados simbólicamente y se les impone el nombre que usarán en lo sucesivo. El anterior pertenece al muerto. La novela de Valtari esboza un relevamiento prolijo de la época estudiada y hasta el Sinuhé literario traba amistad con el Toutmés de mi ensayo, aunque los énfasis son muy personales, según cabe en una obra de ficción. De ella, sólo me interesa la escena comentada, porque con un trueque de nombres comienza el prestigio de Toutmés.

Efectivamente, junto con el nuevo nombre, Akenatón rompe con Tebas y traslada más al Norte la capital del reino —al Norte sigue el rumbo—, llamándola *Ikhutatón*, "Ciudad del horizonte de Atón"; luego, Tell-el-Amarna. La revolucionaria empresa significa una verdadera catástrofe como decisión política, pero ella descorre una visión estética mucho más sorprendente que la actitud del soberano rebelde. El estilo hierático y dominantemente religioso, habitual en la plástica egipcia, cae abrumado por el torrente de la revolución. La escultura abandona el colectivismo anónimo y formulista. Los sentimientos y las cosas aparecen ahora con la plenitud sin intimidad de los rayos del sol, donde impera Atón, "el disco de los mil brillos". Las escenas de palacio pierden el recato de la distancia protocolar y los personajes áulicos son mirados con los ojos humanos de todos los días. Los motivos familiares muestran a las jóvenes princesas en momentos de encantadora audacia, por no decir de los atrevidos torsos de la fascinante Nefertiti, encontrados en el taller de Toutmés. Sea cual fuere el tema, la "escuela Tell-el-Amarna" abarca todos los matices de la espontaneidad, de esa espontaneidad tan violenta a los ojos de sus contemporáneos como lo fuera la apostasía del rey. Sobre la tumultuosa reforma la figura de Toutmés es la más serena del arte que comienza.

Comienzos del arte. Aunque resulte paradójico, la historia antigua es de muy reciente descubrimiento. En 1873 los arqueólogos encuentran bajo la lava del Vesubio la sepulta Herculano, después emerge Pompeya y toman impulso las teorías de Johann Winckelmann. Poco antes, Heinrich Schliemann había ubicado (1870) la geografía de la legendaria Troya de Homero. Por 1876, Marcelino Sautuola recupera las famosas cuevas de Altamira, y la treinta veces milenaria Lascaux aparece el jueves 12 de septiembre de 1940. Por su parte, la cultura egipcia espera paciente las campañas napoleónicas de 1798. Abierto el camino, Theodor David descubre en 1902 las tumbas de los faraones Toutmés IV y Amenhofis IV, mientras que el célebre Tutank-Amón debe resignarse hasta que Howard Carter da con él, en 1922. No mejor fortuna corrió nuestro Toutmés; el alemán Borchardt halla en 1908 por la abandonada Tell-el-Amarna el famoso busto calcáreo de la reina Nefertiti, la mujer del perfil sublime que desde entonces indica el antecedente más remoto del "collo lungo" renacentista y de la obsesión formal del querido Amedeo Modigliani. Deslumbrado por la purísima línea del modelo, Borchardt indaga a fondo la zona hasta documentar que allí vivió por el año 1380 antes de Cristo un escultor llamado Toutmés. Lo espacioso del trazado arquitectónico de las ruinas indujo a suponerlas residencia de un artista de la realeza de la dinastía dieciocho; la posterior confrontación de piedras y calcos ocultos en la arena del lugar, con algunas estelas recogidas en las tumbas del período herético, precisaron la identificación.

La reina Nefertiti. Cabeza descubierta por Borchardt en el taller del escultor Toutmés, en Tell-el-Amarna

A pesar del progreso de la arqueología científica y ser Tell-el-Amarna uno de los capítulos más recorridos del arte egipcio, carecemos de una valoración definitiva de Toutmés. Algunos especialistas suponen que lo hallado por Borchardt son piezas de rutina escolar; bustos y torsos que el maestro utilizaba en las clases para claridad de los discípulos. Si, no obstante, ello basta para considerarlo uno de los artistas más refinados de todos los tiempos, fácil será lamentar la importancia de lo perdido. La admiración testimoniada por el faraón y la joven soberana resulta evidente a través de la cantidad de tallas para las que posaron. En particular, la reina. Tanto que los investigadores suspicaces afirman una relación de mayor intimidad entre ellos; de otra manera no comprenden la excesiva transparencia del cuerpo de Nefertiti en varias de las piezas encontradas. El nombre de Goya y de sus amores reales surge pronto en la observación. Sin embargo, la desconfianza no pasa de ser simple travesura de la imaginación. Resulta prudente razonar que, de haber existido tales amores, nunca hubieran dejado semejante testimonio comprometedor. Ayuda a esta pausa sensata la consulta de las costumbres en la corte de Akenatón. Un nuevo dios, una nueva moral, asimilaba.

No quiero destruir una leyenda ni proponer otra más cautelosa. Mi suerte sería efímera; la propensión al escándalo posee mayor impulso. De todas maneras cualquier desenlace de hechos ocurridos hace treinta y tres siglos pertenece a la ficción arqueológica y a sus infinitas variantes. Yo voy a lo concreto, al Toutmés vindicador de una manera artística distinta de la convencional en un pueblo donde el apego por lo recibido actuaba como instinto de conservación. Le basta este mérito. El otro es mera consecuencia. Ser el primer autor reconocido en la nebulosa del pasado; el hombre que para nosotros quiebra el largo anonimato del arte antiguo, aunque el honroso título no circule con merecida insistencia. Tell-el-Amarna, Akenatón y la bella Nefertiti recogen la constante admiración de libros y público, en tanto Toutmés continúa al costado de la fama. La gratitud no siempre fue vocación del hombre.

Toutmés supo dar a su arte la grandeza ceremoniosa de la metáfora mediante la oportuna acentuación del cuello, a fin de hacer menos terreno el rostro idealizado. Habrá que meditar alguna vez sobre la importancia del cuello en la mayor sugerencia del modelo. Metáfora y humor; Toutmés agrega a la estelas que relatan la vida cotidiana de la corte, una finísima y medida picardía. Creo que nunca se advirtió esta inusitada característica graciosa en el solemne y contenido arte egipcio. Esto justificaría la biografía que aún le falta. Hombre en soledad, cuando muere Akenatón y Tell-el-Amarna es castigada por los sacerdotes del dios negado y Tebas vuelve a marcar el destino de los reyes, Toutmés permanece fiel al recuerdo del soberano caído. El nombre del faraón herético es borrado de los templos y la ya envejecida Nefertiti se tiende en la lejanía de un pasado que fue mejor y no silenciada memoria. La memoria es borrosa como el delirio. Pero hace falta mucha memoria para olvidar del todo. Nefertiti y su época nunca serán un pasado inútil, porque el arte los señala con su elogio verdadero. Falta solamente una generosidad. Recordar a Toutmés. Que es quien ahora los salva del olvido, aun a costa de su propio olvido. ≠

Unamuno y Valle Inclán

Por Guillermo Díaz - Plaja

Para LA NACION
NUEVA YORK, 1965

LA confrontación Unamuno-Valle Inclán sirve admirablemente para confirmar la radical divergencia de las actitudes del Modernismo y del Noventa y Ocho. Anotar la absoluta disconformidad de Unamuno con la estética de los modernistas es incidir en un lugar tan común como fácil de documentar. Su esteticismo, su blandenguería, su impotencia, su insinceridad (cito palabras de un juicio suyo de 1907) le enfrentan a una posición distinta, que es la suya, que llega a formularse en la frase "El ser desagradable puede llegar a ser en casos una fórmula estética y hoy, en España, dada la horrenda ramplonería del gusto reinante, lo es". Acaudillando, en este período, uno y otro, las dos fracciones enfrentadas, nada tiene de extraño que Unamuno y Valle Inclán no se entendieran, sino que fueran manifiestamente hostiles.

El libro-clave de este momento antimodernista de Unamuno nos lo da *Amor y pedagogía*, en el que el famoso pedante Entrambosmares forja la conciencia de su discípulo Apolodoro, bajo la mirada inquisitiva de Carrascal, el padre, quien sorprende a su hijo en trance de componer poesía:

"—¿Versos? ¿Versitos, hijo mío?... Como ensayo para probar de todo, ¡pase!

—¿Es que no hay genios poetas?

—Los había, hijo mío; los había cuando las gentes no se fijaban más que lo que se les decía en verso; pero el genio moderno no puede ser más que sociológico, y la poesía es un arte de transición, puramente provisional..."

Recuérdese ahora, como complemento, la sangrienta caricatura de Hildebrando F. Menaguti cuya caracterización de poeta modernista "melenudo", "sacerdote de Nuestra Señora la Belleza", "poeta sacrílego desde luego", no ofrece lugar a dudas. Cuando, influído por Menaguti, el alumno le dice tímidamente que "en la forma consiste el arte", don Fulgencio Entrambosmares le replica escandalizado:

"—¿En la forma? ¿En la forma, dices? Saber hacer... saber hacer... ¡mezquindad!... Lo clásico es repugnante... El saber hacer es repugnante... Shakespeare fundido con Racine sería un absurdo. ¡El arte es algo inferior, bajo, despreciable, despreciable, Apolodoro, despreciable! Y el buen gusto más despreciable aún. ¿El arte por el arte? ¡porquerías! ¿El arte docente? ¡Porquerías, también! Es preferible sacudir las entrañas o las cabezas de cuatro semejantes aunque sea lo más artísticamente posible, a ser aplaudido y admirado por cuatro millones de imbéciles."

Un solo elemento acerca a Unamuno, en este texto, a los Modernistas: su soberbio aristocratismo mental. En otro aspecto, bien que con signos distintos, hallaríamos un elemento de proximidad: la condición "libresca" de los personajes de uno y otro. Acabamos de ver la actitud "intelectual" de los personajes de *Amor y pedagogía*, libro insoportable para quienes no lo estudien como diagnóstico de una época. No hace falta que recordemos la carga "literaria" de *Abel Sánchez*, cuyo protagonista, Joaquín, confiesa haberse inspirado en el *Caín* de Byron, ni la inmersión de *Niebla* en el quehacer profesional de un escritor. Sus novelas del año 30 siguen fieles a la condición "intelectual" de Unamuno, cuya "vividura" fue más libresca que humana: basta recordar el tema literario de las lecturas en los personajes de *San Manuel Bueno* o de *Don Sandalio, jugador de ajedrez*.

Con lo que resulta que la acusación de Unamuno contra el Modernismo se revuelve contra él mismo, ya que sus criaturas de ficción aparecen siempre tan "literalizadas" como las de Valle Inclán, cuyo trasfondo libresco es tan fácil de deducir a la primera lectura.

Hay otro aspecto en el que cabe realizar también una operación de "fiel contraste": el de la lengua, cuya problemática es pareja, por ser el castellano, en uno y otro, lengua secundaria, "lengua pegadiza" como decía Unamuno.

Por esta razón, al morir Valle Inclán dedicó Unamuno a su expresión idiomática un importante trabajo, donde dejando de lado su posición antiesteticista, exaltadora del "eternismo" frente al "modernismo" y aun ampliamente comprensiva en la debatida cuestión de la originalidad valleinclaniana que venía marcando zonas de estimación creciente cerca de su obra, culmina, como señalo, en el artículo publicado con ocasión de la muerte de don Ramón en enero de 1936.

Su retrato lírico es de los mejores de la galería valleinclaniana, tan frondosa aun en la caricatura:

Católico literario a lo Chateaubriand, ¡claro! Como su carlismo, también de teatro. En su vida se ponía en jarras... alguna que otra vez se encampanaba. Y so capa, se reía. Como buen actor se comportaba en su casa como en escena. El hizo de todo, muy seriamente, una gran farsa. Que, por su desinterés, cobró cierta grandeza. Fundió a la alegría con el esperpento. Y adoró la belleza, "alegría de la vida".

En cuanto a la lengua Unamuno dictamina de este modo:

a) Valle Inclán creó su propio "dialecto", entendiendo con ello su lengua conversacional que elevó a la categoría de lengua literaria. Este dialecto no es el falseado pseudodialecto de gabinete de Rosalía (Unamuno llega a afirmar que ella vertió su mejor intimidad en sus versos castellanos) sino una lengua, a la vez "galaica" y "romance" (sic)

b) Esta lengua está configurada y definida por su condición teatral. "Lengua de escenario y, no pocas veces, escenario callejero".

c) Valle Inclán fue un intuitivo, no un técnico ni un conocedor del lenguaje. "Las palabras le sonaban o no le sonaban. Y según el son les daba un sentido a las veces arbitrario"

d) "No era capaz de desentrañar las expresiones de que se servía, porque para él —actor ante todo y sobre todo— las "entrañas" estaban en lo que antes de ahora he llamado las "extrañas"; el fondo estaba en la forma". Por la cual y para la cual la palabra es válida por sí misma, añadimos nosotros, glosando el pensamiento unamuniano, tan lejano del de Valle Inclán, y por ello tan significativo en sus palabras de atención y homenaje.

Todavía cabría establecer otra correlación entre Valle Inclán y Unamuno: su propensión a convertirse personalmente en espectáculo. Cuando don Miguel murió Ortega publicó un artículo en el que lo emparentaba con Bernard Shaw: "fue la última generación de intelectuales, convencida de que la humanidad existe sin más elevado fin que servir de público a sus gracias de juglar, a sus arias, a sus polémicas... Por esta razón se adelantaban constantemente a las candilejas, no podían respirar si no sentían la nación como espectadora". En qué medida Valle Inclán está dentro de esta tónica no hace falta confirmarlo. Incluso, la libertad para escapar de la trascendencia, por la tangente, con un ¡viva la bagatela! no dejó de ejercería Unamuno, utilizando sus juegos de palabras, sus sorpresas etimológicas, sus paradojas geniales... o sus pajaritas de papel. Valle Inclán, como recuerda el espléndido "castillo de quema", de Juan Ramón Jiménez "alzaba el telón en cualquier sitio, se adelantaba al enemigo y al amigo y empezaba a hablar. Lo tenía todo preparado. Hablaba y se veía que aquello era su amor, su fe, su razón de vida o muerte".

Como Unamuno. ≠

Al que está solo

Ya no es mágico el mundo. Te han dejado.
Ya no compartirás la clara luna
Ni los lentos jardines. Ya no hay una
Luna que no sea espejo del pasado,
Cristal de soledad, sol de agonías.
Adiós las mutuas manos y las sienes
Que acercaba el amor. Hoy sólo tienes
La fiel memoria y los desiertos días.
Nadie pierde (repites vanamente)
Sino lo que no tiene y no ha tenido
Nunca, pero no basta ser valiente
Para aprender el arte del olvido.
Un símbolo, una rosa, te desgarra
Y te puede matar una guitarra.

Jorge Luis Borges

Para LA NACION — BUENOS AIRES, 1965

La granada

Por E. Anderson Imbert

...dentro della están repartidos y asentados los granos por tal orden que ningún lugar, por pequeño que sea, queda desocupado y vacío... Cada uno de estos granos tiene dentro de sí un hovecico blanco, para que así se sustente mejor lo blando sobre lo duro... ¿Por qué los hombres, que son tan agudos en filosofar en las cosas humanas, no lo serán en filosofar en el artificio desta fruta? (Fray Luis de Granada, Introducción al símbolo de la fe).

UN loco había volado por debajo del puente y él no podía ser menos. Al leer la noticia en los periódicos, aun sabiendo que era una locura, comprendió que tendría que repetir la hazaña. Para hacerla más difícil usó un aeroplano más grande, voló de noche, fue y volvió. Y ahora, sano y salvo en su casa, advierte que no ha terminado todavía la hazaña: falta superar el exhibicionismo, no decir nada a nadie.

◇

Nataniel, escritor fracasado, decide suicidarse. Carga el revólver, lo coloca a su lado, en el pupitre, y se pone a escribir la carta de despedida. La carta se alarga, se ilumina, respira, vive. ¡Es la Obra, la ansiada Obra! Para poder publicarla Nataniel no se suicida.

◇

—Alégrate. Tu deseo ha sido otorgado. Escribirás los mejores cuentos del mundo. Eso sí: nadie los leerá.

◇

Se fabricó unas alas con plumas de avestruz, subió al campanario y se lanzó al aire. Cuando lo recogieron, con las piernas rotas, explicó que había caído por culpa de las plumas, que pesaban demasiado.

—La próxima vez —dijo—, volaré sin alas.

Para LA NACION
ANN ARBOR, MICHIGAN, 1965

Los robles coleccionaban pájaros y se cambiaban los que tenían repetidos.

—Te regalo éste— dijo el roble joven, que era más generoso que coleccionista. Y le mandó al vecino una calandria.

◇

Me bañé, afeité, vestí; me miré al espejo. "¡Vamos!", le dije a mi agorafobia, y salimos juntos a dar un paseo por el parque.

◇

Rodearon el lecho del amigo, ya moribundo, y se pusieron a reír para que él, con tanto estrépito, no pudiera oír los pasos de la Muerte cuando de un momento a otro entrase en la habitación.

◇

Después que se murieron los últimos pájaros la jaula se arrancó del patio y empezó a volar hacia el cielo. "Nos viene a pedir perdón", pensaron los desprevenidos ángeles.

◇

El gato Aknatun conservaba todavía la reminiscencia de cuando había sido un hombre y gracias a ello podía entenderse con Cleopatra, que a su vez recordaba también vagamente su pre-existencia como gata.

◇

Conversaban en la sala, muy animadamente.

—No lo creo— interrumpió Estela, que hasta entonces había callado por no haber nacido todavía.

◇

Otros amnésicos se olvidan de su nombre, de su profesión, de su familia. Samuel se olvidó de que, por ser hombre, no podía volar: brincó para coger un higo, siguió subiendo por el aire y se perdió en una nube.

Uriel podía meter las manos y abrir el agua como se abre un libro: el agua, sin perder su fluidez, se dejaba separar en láminas que él, con delicados dedos, iba hojeando y mirando atentamente, con la sonrisa en la boca.

◇

Nadie supo cómo las estatuas se pasaron la voz por plazas, museos, templos y palacios de las ciudades más remotas, pero la huelga fue general. Todas a la misma hora dejaron caer lo que les habían puesto —mantos, armas, hasta niños— y se desnudaron. Las que siempre habían estado desnudas se sorprendieron ante esa repentina impudencia.

◇

El Tiempo sintió remordimientos al ver lo que había hecho con ese pobre hombre: cargado de arrugas, blanco el pelo, sin dientes, encorvado, artrítico. Decidió ayudarlo de algún modo. Pasó la mano sobre todo lo que había en la casa; muebles, libros, cuadros, vajillas... Desde entonces el viejo pudo vivir (lo que le quedaba de vida) vendiendo a alto precio sus cosas, que ahora eran raras piezas de anticuario.

◇

Hubo un buitre que se negó a picotear las entrañas de Prometeo. Desgraciadamente no sabemos nada de él porque el desprecio de los demás lo condenó al olvido.

◇

Seguí por el camino, seguro de que me llevaba bien. Sólo me asaltaron dudas cuando el camino se metió en el bosque y empezó a dar vueltas. Yo confiaba en que un camino sabe lo que hace. Pero el camino se perdió y allí nos quedamos los dos, perdidos entre los árboles; y la noche se nos acercaba.

◇

Ramiro se asomó al jardín. Como si al

CONTINUA EN LA PAGINA 2

Dimensión filosófica del hombre

Para LA NACION Por Luis Farré **BUENOS AIRES, 1965**

HASE repetido hasta la saciedad que la primera y más importante tarea humana debe apuntar al conocimiento de sí mismo. Es una incitación, sin embargo, que puede interpretarse desde un ceñido egoísmo utilitarista hasta una desvaneciente generalidad casi carente de objeto. Somos, los hombres, seres complejos, cambiantes, de múltiples y contradictorias facetas. Es posible el desánimo entre tanta diversidad y, por lo tanto, el abandonarnos a la corriente de la vida, gozosos de los sucesivos momentos que ella nos ofrece, ajenos a preocupaciones e interrogatorios problemáticos. Es ésta una actitud bastante general; pero, en ocasiones, por inclinación reflexiva o por impacto de algún suceso conmovedor, nos detenemos y superamos este olvido. Enfrentados con nosotros mismos, suspensos por lo que nos está aconteciendo, intentamos atisbar nuestro ser humano.

Es un óptimo ejercicio, adoctrinador y, cuando se realiza a conciencia, estimulante. Puede alguien, por insuficiencia lógica, incapacidad o apresuramiento, quedarse en los lindes. Tal vez, para no complicarse la existencia, desoirá la llamada y preferirá retraerse a la agitación y extrañamiento cotidianos. Ya decían los antiguos que el más constante y profundo temor es el que muchos seres humanos experimentan ante sí mismos. Viven al filo de lo momentáneo, computando el pasado sólo como valor de actualidad, no de conocimiento. ¡Qué angustia, sin embargo, cuando esta placentera actualidad vese atacada, detenida o quizá turbadoramente cortada! Sin asidero, moral, intelectual o espiritual, quédanse agitados en un desespero sin consuelo.

No podemos ser sino humanos. La renuncia, por descuido o hedonismo, conturba, sin esperanzas de solución. No han sido nunca vanos la energía atentiva o el estudio concentrado, para ubicarnos en lo que somos o cómo deberíamos ser. Nos aploman en las cambiantes vicisitudes de la existencia, puerto seguro y de refugio para una intimidad a la que apenas alcanzan la gritería y la agitación. Allí está el hombre que ha sabido reservarse morada serena, en la cual su solo ocupante, la seguridad de mi saber, no teme, porque puede gobernarlas, extrañas intromisiones. Se es tanto más esencialmente humano, cuanto con mayor cuidado hase construido este refugio.

Podemos y debemos vernos en dimensiones diversas, para valorizarnos y ubicarnos apropiadamente. Anda errado el que, encandilado por un afán contemplativo, olvida sus realidades instintivas y prácticas. Somos un todo, donde si distinguimos partes o dimensiones, no es con miras aislantes, sino para la conducción de un análisis que permita una mejor comprensión de las necesarias relaciones mutuas. Hay una porosidad o una ósmosis entre lo somático, lo psíquico y lo espiritual. Tenemos mucho de instintivo, víctimas de empujes que frecuentemente escapan a nuestro control; necesitamos de la acción, prácticos y técnicos para que la naturaleza nos rinda sus servicios; pero también, desde una cima intelectiva, nos cuestionamos y queremos explicarnos el problema que somos y el ambiente en que nos desenvolvemos. Tal vez los antiguos, algunos griegos y medievales, absortos en lo último, en lo que denominaban contemplación, fallaban, incluso en esta su intelectualidad, por el ficticio o forzado olvido de su naturaleza instintiva y práctica. Pero, quizá también, hace dos centurias, encandilados por los avances de la técnica o demorados en la exaltación de lo instintivo, rehusamos buscarnos en lo que antiguos y modernos denominan espíritu.

Acabo de leer una sentencia de Max Scheler, que me parece viene muy al caso para las presentes reflexiones: "Se puede ser un erudito de primera magnitud o un filósofo y, sin embargo, lo contrario de un sabio". No es sabio el que conoce mucho, sistemas, técnicas, hechos, sino el que administra y valora estos conocimientos desde la unidad que es o debe ser el hombre. Con similar propósito y muchos siglos de anterioridad, escribió Aristóteles, refiriéndose a la filosofía, interpretada no sólo como ciencia especulativa, sino también como dotada de influencia pedagógica: "Aparentemente es la más inútil de todas las ciencias, sin embargo es la más necesaria de todas..." Ella enseña o debe enseñarnos a superarnos, a trascendernos.

Cuando disertamos sobre la dimensión filosófica del hombre, lo que principalmente queremos significar es el buen aprendizaje del vivir; pero, a la par, el poder distanciarnos para contemplar la vida, cooperar pero también hacernos conscientes y, llegado el momento, convertirnos en críticos de la cooperación. Es una dimensión que de continuo nos alerta, para que no nos sumerjamos; que nos mantengamos a flote, serenos y avizados, en la corriente cotidiana del existir. En la medida en que lo hayamos alcanzado, quizá gracias a una violencia ascética, seremos capaces de practicar una moral autónoma, que no accede por debilidad a las circunstancias, sino que se mantiene firme en los principios; podremos contemplar estéticamente lo mucho que de bello reserva el universo natural o la producción artística, diálogo espiritual tanto más hondo y conmovedor cuanto menos nos veamos turbados por afanes e intereses; y, finalmente, gozaremos de un conocimiento que, al no estar comprometido, guía por la senda de la verdadera sabiduría.

Alguien quizá pensará: el que habla es un soñador, quiere arrancarnos a la grata inercia. Simplemente, estoy impulsando a que seamos más auténticamente humanos. ¿Debemos sentirnos satisfechos en nuestras reducciones y limitaciones? Una conclusión bastante común entre los que, en la actualidad, están consagrados al estudio de la antropología filosófica es que el hombre es mucho más de lo que piensa de sí mismo. Me desagradan todos aquellos sistemas, psicológicos o filosóficos, que nos ciñen a seres gobernados por la necesidad, conjuntos sociales o determinismos. Son elogio e incitación a la inercia; nos retienen en tendencias instintivas y egoísmos o nos reducen a grupitos muy cerrados. Como si pudiéramos quedar satisfechos, generalmente no lo logran, en aquello que nos ha sido dado y somos, incapaces para conocer otras perspectivas, para enriquecernos cultural y espiritualmente más allá de las contingencias históricas otorgadas.

La dimensión filosófica incita a sobrevolar, vigilantes críticos para no quedar atrapados por la tradición, la rutina o la moda. Porque también un hombre con apariencia cultural muy moderna, tal vez no sea sino espejo que refleja el momento pasajero, extraño a decisiones reflexivas. Es el tipo *snob*, muy común en círculos ruidosos o exhibicionistas que alardean de artistas o intelectuales. En todos ellos hay ausencia de capacidad para la autocrítica; están retenidos, casi inhábiles para superarse, conocer y asimilar, caso de que pareciera adecuado, otras perspectivas.

Willian James, cuyo pensamiento pragmático ha sido frecuentemente mal interpretado, decía que sólo en raros instantes nos comportamos como auténticos seres humanos. La vida, con sus necesidades instintivas y técnicas, exige mucho, pero quien sabe remontarse, incluso sublimiza a aquéllas. La dimensión filosófica, estos raros y exquisitos momentos, agilizan todo el ser, para hacernos más comprensivos, renuentes a todo fanatismo, prestos a aprovechar la abundante riqueza cultural y espiritual que las generaciones pasadas o presentes nos legaron o las que esperamos del porvenir.

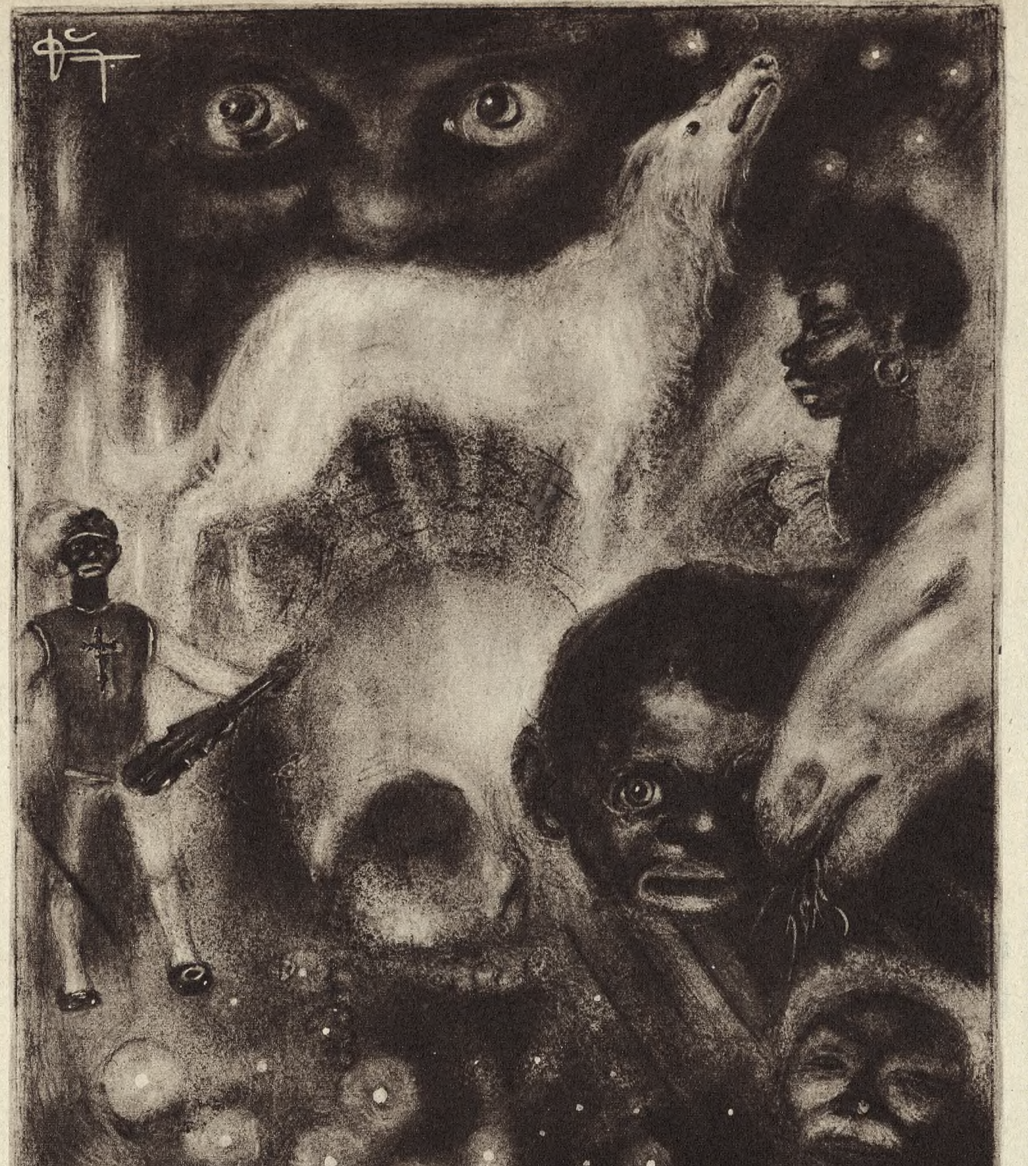
La libertad, esta palabra tan mal traída por intereses políticos, es realidad en el hombre elevado a esta dimensión. Goza de una firmeza que no pueden conmover fofas palabras o halagadoras promesas. Es realmente un Yo, vigilante para que no lo maculen las impurezas del egoísmo, de un colectivismo uniformante o una extraña espiritualidad abismante, producto de la imaginación. Sin buscar singularizarse, que es también una manera de estar pendiente de la opinión, no es tampoco un adocenado. Es lo que cree debe ser, porque es libre, puesto que ha aprendido a trascenderse, para seleccionar y rechazar entre las inmensas riquezas que le ofrece la vida. ≠

El aviso

Por Elías Cárpena

Para LA NACION BUENOS AIRES, 1965

Ilustración de Cesáreo F. Díaz



LA soledad puso al negro Concepción en el recuerdo, en la familia, en los retratos familiares. Su vista se detuvo en uno y fue a la ponderación: "¡Qué hermosa está la tía Tula...: en este retrato tiene veinte años..., ahora tendrá sesenta!" La tía Tula servía como ama de llaves en lo de una familia uruguaya de la embajada, que se instaló luego en lo suyo, en la otra banda. La tía Tula era la inteligencia..., sabía el idioma francés y era el amor, el desinterés, y hacía la unión y la paz de esa familia. Esa virtud se la valoraban con elogios. No podían prescindir de la suya, de la que con creces daba, y se la llevaron, y ella, a su vez, se los llevó a trabajar a todos: a los abuelos, a los padres, a los hermanos, mientras él se quedaba en la Argentina con el tío Blas. El negro Concepción, con estos recuerdos, se dijo que le pediría permiso a don Leandro para tomarse una licencia de dos semanas y visitaría a los parientes en el Uruguay. Se le puso que tenía que ver al padre. Mientras tanto lo buscaba en la fotografía y al hallarlo se le fue un emocionado "¡Papá Guillén!", y señaló luego: "¡Tiene el violín y viste la ropa del Orfeón Gallego de Buenos Aires...; entonces era primer violín del Orfeón y en el Uruguay se desempeñaba con holgura, dando clases de violín y solfeo!"

Fuera, en los campos del tacho, ocupó la noche un silbido de viento en clarinada. Oyó llegar el silbido desde su comienzo en el deslinde y cuando se estrellaba contra las chapas del galpón. Guardó en el baúl el cofre con los retratos y apagó la luz de carburo. Se dormiría. Se encontraba solo, solo, solo. En cincuenta, en cien hectáreas, no existía una persona..., salvo que algún pescador se entretuviera en el río. Pero no, él anduvo al oscurecer por la margen que correspondía al tacho y nada había visto... Sí, enfrente, en la isla del río, se encontraba la guardia del polvorín militar. Pero había un río de por medio..., aquel era otro mundo..., entonces era lo mismo que estar solo. A veces oía pasar el tren y aunque su paso era lejano, el pitar, con su marcha ruidosa, le parecía tenerlo más cerca y serle de alguna compañía. Se reprochaba: "¿Qué tengo?... ¿Qué blanduras me arman, que la soledad que me agrada y busco siempre me altera y estoy reclamando que me acompañe alguien?"

El negro Concepción no dormiría...; cuanto más cerraba los ojos más lúcido tenía el cerebro, más luz percibía el entendimiento. Tuvo esta confesión: "¡Parece que estoy extrañando a Fermín..., extrañando su compañía!... ¡Parece que ya no me avengo a estar solo!" En esto le llegó la voz del chajá, la voz de la lechuza, la disconformidad de los teros, manifestada en gritos, y oyó por el lado del río el ladrido hosco de un perro que terminaba en aullido su ladrar lamentoso. Se le escapó, sobrecogido de extrañeza, esta expresión: "¡Si estuviera en otra región afirmaría que es un lobo con hambre!" También agregó: "¡Han de ser los perros que van de pesca al arroyo de la sangre!" Entonces se extendieron los relinchos del caballo zaino que comía del verde a campo raso. No dejó de exclamar: "¡Alguien anda merodeando!" Le pareció que unas pisadas sonaban en el aire. Se puso los pantalones, la blusa y las alpargatas; tomó la pistola máuser y salió al descampado. Anduvo con la vista puesta en el campo y no hallaba sino mucha oscuridad. En los macizos de gramilla y biznaga se metía pensando: "¡Alguien puede esconderse hundido en el pasto!" Se le arrimó al zaino para saber por qué había relinchado y le hablaba: "¿Qué te pasa, zaino?... ¿Y ese relincho...? ¿Es que los fantasmas andan por aquí?"

El caballo levantaba la cabeza, arrimándosela, para que le palmeara la cara. Era lo de siempre, los mismos, el cariño, su pedido de caricias. Se las hizo y lo abandonó. El caballo continuó comiendo. Ensayó unas vueltas en redondo, ampliando el círculo. Se decía: "¡Si alguno se encuentra echado, escondiéndose, ya lo estoy topando!" En ese instante ladró un perro. Se estremeció. Vibraba su nerviosidad. El perro acabó en un aullar largo y lamentoso el ladrido. "¡Aullar de lobo tiene este perro", se dijo. Se hallaba en la sorpresa. Hilvanó su duda en palabras: "¡Si hay tanta niebla oscura cómo veo patente el perro!... Lo veo blanco... y que es lanudo... y que es grande!" Parecía como si un proyector de luz iluminara al perro. El perro, sin moverse del sitio, levantaba la cabeza, el hocico, y mordía. El le escuchaba un furioso dentear. ¿Y qué mordía el perro?... Mordía el aire / a la luz mordía, a la noche mordía. Se le puso que el perro estaba atacado de rabia. Lo mataría. Descorrió el seguro de la pistola máuser y cuando iba a levantar el arma y estirar el brazo, se apagó la luz, se terminó el perro y se acabó todo. Luego, por más que anduvo por el campo, no encontró indicios de luz ni de perro. Se detuvo con la cara en alto, en la contemplación del cielo. Pensó que en la altura había muchísima luz, mucho oro en lumbres brillantes, y que en la tierra no existía más que negrura. Exclamó al ver caer encendido el meteoro: "¡Bajó un chispazo de estrella!" Tornó a las palabras y repuso: "¡Allá hay mucha luz... —y certificó—; la que aquí falta!" Las palabras tenían el sentido de sus lecturas en la Biblia.

Todo era soledad. Una soledad que debía serle útil para el sueño, durmiendo. "¡Mañana tendremos matanza..., debo madrugar!" Oyó llegarle del bañado, nuevamente, el llamado del chajá, el de los teros, el chistar de la lechuza. Un lechuzón emitía desde un palo del brete una especie de ladrido hueco, bronco. El negro Concepción fue hacia él con los brazos abiertos y con el grito "¡Fuera..., fuera!", lo espantó. El ave se elevó en un salto y tendiendo las alas se hizo al vuelo.

Debía regresar. Encendió fuego y se puso a tomar mate en la mesa que tenían bajo el plátano, a la intemperie. Se puso a pensar que el perro blanco lanudo no había existido y que confundió otras voces con aquel ladrar que acababa en aullido. Tenía los ojos en la negrura del cementerio de Flores. Las luces surgían de la tierra y él veía correr y extenderse las fosforescencias. Le pareció que eran formas humanas, iluminadas en brillazones y que se perseguían, que se unían luego. Se le ocurrió pensar que la vida del cementerio se hacía por la noche. "¡Ahora se están encontrando las almas amigas!", exclamaba con firmeza. ¿Había leído algo de eso?... ¿Se le estaba ocurriendo a él?... ¿No eran cosas de la abuela Isidora?... ¿No era lo que ella le narraba a los nietos?... ¡Si que pertenecían esos cuentos a la abuela! Se puso a decir: "¡Los seres queridos salen de noche hechos luces y se buscan y continúan alargando la vida que tuvieron en el mundo éste!... ¡Estará Claudia con el novio entre flores, bajo el jacarandá grande que alfombra de lilas el suelo, amándose como se amaban! ¿Por qué se oponen los grandes e impiden el amor de los jóvenes? El padre de Claudina no quiso que su hija fuera la novia de Aquino y ellos hallaron todo perdido...; ni el aire corría para ellos ni las flores se abrían y se ahogaban en aquel páramo seco y no tuvieron ansias de vivir ya y se envenenaron. En seguida vino el castigo para el padre arrepentido y murió atosigado de desesperación. Ahora, don Narváez, el avaro, estará molestando a los enamorados con aquel llanto y aquel decir lastimoso: "¿Y por qué no me enteraron ellos de lo que iban a hacer?"

Habían desaparecido las fosforescencias y era sólo un macizo oscuro el cementerio. La noche dormía en el canto de la rana, en el del sapo, en el del escuerzo; en la voz del grillo, en el pío del pájaro en la rama, y no se veía más iluminación que la del bichito de luz y la del tucutucu encendiendo en oros la negrura. El negro Concepción sintió el palmoteo de los remos picando la entraña del agua y a poco descubrió una arboladura de luces. "¿Y esta canoa?... ¿Y esta iluminación?... ¿Por dónde vino que no la vi llegar?" Estaba pensando. En eso, dijo: "¡Ha de ser la canoa del polvorín con luces..., pronto llega la Navidad!"

Notó que desde la margen del río a la mesa, donde tenía la pava y el mate, se abría un reguero de luz; era como un túnel iluminado y tendido en la oscuridad. Observó que una persona que había descendido de la canoa se le acercaba. En su sorpresa, clamó: "¡Pero si es mi padre!"... Tornó a manifestar luego con alborozo: "¡Es papá!"

El encuentro fue para los abrazos y, tras de abrazarse, nacieron las palabras. El negro Concepción prorrumpió:

—¡Papá mío..., papá Guillén!...

—¡Hijo mío..., Concepción!

Se sentaron y con los mates se hizo el diálogo:

—¡Este encuentro es un deleite para mi alma...; tenía ganas de verlo, papá! ¡De un tiempo aquí, me venía bullendo su recuerdo y vivía en mi memoria sin salirse de ella, y no decían mis palabras otra cosa que ésta: "¡Qué será de papá Guillén, tan lejos de mí!"

—¡Yo recibía ese mensaje..., por eso vine a verte..., y para que me vieras también!...

—Papá Guillén: ¿sabe que a menudo lo recuerdo y que usted se me presenta así, real, pero con el vestir hermoso del Orfeón Gallego: zapatos de charol con hebilla de níquel y moño de seda; medias largas, blancas; pantalones hasta la rodilla, gorra y chaquetilla de terciopelo?, ¿azul o negro?...

—¡Negro!

—¡Y en el pecho, bordado, el puñal rojo! El arco y el violín!

—¡Tiempo de la juventud, tan bien querido como bien recordado!... ¡Yo era un primer violín del Orfeón Gallego!

—¡Todavía guardo la Biblia de la abuela que usted me regaló!

—¡No la dejés nunca...; cuánto la necesitamos...; es un manantial de consuelo!

—¡Tengo nueva, con el empavonado flamante, la pistola máuser que heredé del tío Gervasio!

—¡Cuanto menos la usés mayor será el premio!

Se escuchó el ladrar del perro blanco lanudo y el lamentable final en aullido. "¡Otra vez este perro!", murmuró. Lo mataría. Salió al campo. El ladrar y el aullar iban llevándolo en una recorrida por el tacho. Pronunciaba sólo esta frase: "¿Dónde estará escondido este perro blanco?"

Le pareció que de adelante suyo se levantaba el perro..., y no, era un lechuzón que al volar echó en el aire una voz como un ladrido. No tuvo otra reacción que reírse y decir: "¿Qué me está pasando?... ¡De veras que me entró algo que altera mi natural pacífico!"

Regresó para estarse con el padre. Fue hasta el río y la canoa iluminada había partido. La vio irse y transponer el recodo de más allá del Paso de la Noria. "¡Todo desapareció!", se dijo con inquietud, con una inquietud que entraba en el sobresalto, en el temor. Iba hacia el galpón, para su pieza; se echaría en la cama. Pero esa aprensión miedosa tenía que sacarla de su espíritu. Se le ocurrió, buscando paz, tirar un tiro al aire. Se preguntaba: "¿Qué es lo que esta noche me pasa?... ¡Lo que desfiló por mi vista no ha sido cosa de mis ojos sino creaciones de mi alma, que la tengo alucinada!". Pensó que la hija de don Leandro le envió un libro de narraciones fantásticas, con muertos que se aparecían vivos después de ser asesinados, y que tal vez su mente, por aquellas lecturas, se hallaba creando irrealidades.

Se durmió. La vida de soledad continuó en los campos del tacho: el zaino comía, perdido en el pastizal; en el plátano piaban los pájaros y pasaban de regreso los perros que habían ido de pesca al arroyo de la sangre.

A poco de iniciarse la luz del alba ya los bichofeos partían al aire cantando. El negro Concepción no los oía. Surgieron unas voces de arreo, instando a los animales al paso rápido. El negro Concepción nada sentía..., ni oyó en el río el escopetazo de un cazador abatiendo una pavita del monte. Ahora sí estaba escuchando golpes en las chapas del galpón, gritos, y el repetido llamado: "¡Concepción!... ¡Concepción!"...

Al despertar, el negro Concepción creyó volver de una estrella, donde soñaba. Se habló extrañado: "¡Donde estuve?" Y tras de pensar, exclamó: "Y ahora, ¿dónde estoy?"...

Reconoció la voz que lo despertaba en llamados. Era la del cuatrero Andrade. Entonces se dijo, ubicándose: "¡Estoy en el tacho, en el galpón, en mi pieza, en mi cama!" Saltó y, vestido, ya estuvo con el cuatrero. Este le dijo, censurándolo:

—¡Ya hay mucha luz, Concepción, y usted durmiendo todavía! ¡Y crea ésto: tiene una cara de haber salido del infierno...; tiene los ojos alborotados!

—¡Ni sé cómo se me hizo de día..., pasé una noche de fantasmas..., de aparecidos..., no dormí, Andrade, créame!

—¡Dice Fermín que usted se pasa la noche leyendo...; yo pienso que los libros le secan a uno la cabeza!

El negro le lanzó una sonrisa de piedad. El cuatrero la recogió y le dio la respuesta:

—¡Eche la risita cuando esté loco!...

Tornó a reír el negro y el cuatrero continuó: Bueno, Concepción, ahí quedan en el campo ocho caballos, una vaca lechera con ternero y un par de mulas!

Antes de partir el cuatrero, teniendo de las riendas al caballo, hizo andar el molino, recibió un jarro de agua y se lo bebió.

El negro Concepción pasó el día solo. Era una soledad desolada la que se encontraba viviendo. No hacía más que pensar en su noche de aquelarre..., en el perro blanco lanudo, ladrando en aullidos; en la canoa con un estandarte de luces de colores; la presencia y el diálogo con el padre y la desaparición sorpresiva luego. A las cinco de la tarde llegó el dueño del tacho y, en tanto desensillaba, le pidió que le cebara mate: "¡Traigo sed, Concepción!" El negro fue a su menester. Preguntó don Leandro Cuenca por los animales que veía en su campo.

—¿Quién trajo esa remesa que ya se encuentra tan aquerenciada?... Veo que hay mulas y hasta una vaca lechera con ternero! ¿Vino Chico Isidro?...

—¡No, patrón, estuvo Andrade!...

—¿Andrade, dijiste?... ¡Pero si él mismo me afirmó, asustado, que andaba de malas, muy perseguido y que por un tiempo iba a quedarse en las casas! —el dueño del tacho se puso muy pensativo, en una abstracción que lo separaba del diálogo. Al cabo de mucho clamó en forma lamentable—: "¡Concepción, ya creo que se nos termina el negocio del tacho, o al menos la parte que más me da..., los robados"... Tornó a quedar como alelado, para después lamentarse: "¡Están separando a los comisarios viejos..., y adiós mi ganga!... ¿No sabés que a Farías lo apresaron en Mercedes y que a Montenegro lo están esperando por donde pase?... ¡Si mi aviso le llegó al pasar por Lobos, cuando iba por una caballada a Navarro, se salva...; Montenegro es un gamo! ¡Si la mala me busca, si no hay arreglo con los comisarios nuevos, se me va a enflaquecer el bolsillo como perro con sarna!

El negro Concepción nadaba en otro río...; andaba en el mundo de la noche: en el del perro, la canoa y el padre. Don Leandro le hizo un pedido:

—¡Cuando oscurezca, le llevás a la china Dionisia las mulas, la vaca y el ternero, y le pedís que por ahora los tenga a galpón..., porque son animales que vienen del aire.

—¡Bien, don Leandro, lo que usted diga!

Don Leandro Cuenca extrajo de la caña de la bota una carta y se la entregó, explicándole.

—¡Me la entregaron en el Correo de Mataderos; vi mi nombre... y se me escapó lo de abajo: "Para entregar a Concepción Guillén" y la abrí...; vas a tener que disculparme..., viene de Cuchillas, del Uruguay; te escribe tu hermana Georgina..., trae una mala para vos...; asegura que tu padre ha muerto!..

—¡Esta noche vino a darme la nueva mi padre...; ahora se me aclara lo pasado —afirmaba el negro Concepción—, porque eso fue un aviso..., vino en una canoa con luces de colores y por un camino iluminado llegó aquí! ¡Créame, don Leandro, nos abrazamos y nos tomamos en diálogo y hasta tomé mate con él...; pero en eso empezó a ladrar un perro blanco lanudo, y partí para matarlo y no pudo ser..., no lo hallé y al regresar a este sitio en que estamos ya no encontré a mi padre ni a la canoa iluminada en el río!

Don Leandro Cuenca se alarmaba. Tuvo que confesarle:

—¡Concepción: vos te me has vuelto como para meterte en la Convalecencia con los locos..., largás unos párrafos que me asustan! A voz apagada, confesó: —¡Esto me falta a mí, que vos desvariés... y un loco con tu fuerza es de temerle...; vos me estrujás y caigo más seco que una tira de charque!

El negro Concepción tuvo que dejar de leer la carta de su hermana Georgina, porque el llanto se le hacía en el alma, se le hacía en los ojos. El dueño del tacho veía el casal de bichofeos en la copa del plátano en tiernos píos de amor y se le ocurrió pedir: "¡Ay, Dios: quién fuera pájaro!" ✠

La granada

CONTINUACION DE LA 1a. PAGINA

mirarlas los ojos proyectaran, en un minuto, un film tomado durante años, vio cómo las plantas crecían, se retorcían, se enredaban y amenazaban con apoderarse de todo el sanatorio. Los médicos y enfermeras se borraban en raudas ráfagas. De un pájaro que pasaba sólo divisó el aire herido.

◇

Gabriel se acuesta en la cama y al rato cae profundamente dormido.

Sueña que se muere. Cree soñar que se despierta, se levanta, se acerca a un desconocido y le dice:

—¡Qué susto! Soñé que me había muerto.

—No se preocupe —dice el desconocido—. Lo importante es que está usted aquí, hablando tranquilamente conmigo.

—No, si no me preocupo. Después de todo, en el sueño estaba muerto pero en la realidad estoy vivo.

—Ah, eso no. Es en la realidad donde está usted muerto. Mírese.

Gabriel mira hacia la cama y se ve allí, rígido.

◇

¿Salir? Nunca. Uno sale de la casa pero entra en la calle. Sale de la ciudad pero entra en el campo. Es como pasar de una habitación a otra, aunque a veces la habitación tenga un techo de pájaros o de estrellas. Vaya donde vaya siempre encuentro un espejo colgado en alguna de las paredes de esta mansión de la que no puedo escapar.

◇

Me despertó la inquietud de las gallinas y de los patos. Para ver quién andaba por el corral me asomé por la ventana. Nadie. Al rato, un gran gruñido resonó en la casa y se alejó como un mendigo que maldice sin dañar. Salí corriendo al campo. ¡Terremoto! La tierra se me hizo mar blando, el cielo se me hizo precipicio, los brazos se me hicieron aletas de pez-volador.

◇

Sentado, con el libro abierto sobre la mesa, parecía leer. En realidad estaba mirando el gato que se lavaba la cara, debajo de la mesa. Lo que no entiendo es cómo podía verlo, a través del libro, a través de la mesa.

◇

Los niños acuden a la plaza, cada uno con su palo, de acuerdo a lo convenido. Acuden colgados de muletas, erguidos en zancos, montados en escobas. Todo el aire, duro de garrochas, bastones, lanzas, banderas. Martín viene con un escarbadientes en la boca.

◇

Una noche entró por la ventana en una casa ajena y hundió la mano en un cofre lleno de joyas. En las tinieblas sintió entre los dedos los dedos de otra mano que también estaba acariciando el tesoro.

◇

Ella se miró en el espejo y desde entonces el espejo ya no fue el mismo: por las noches el mercurio le temblaba, azogado.

◇

No pudieron explicar ni la química ni la teología de su halo. Entretanto, esa bestia humana se paseaba por el patio de la cárcel luciendo en la cabeza su hermoso halo.

◇

El espantapájaros llamaba en vano a la alondra, que subía y subía:

—No me hagas caso, que nada de esto reza para ti. A los demás pájaros, sí, quiero espantarlos; pero tú puedes bajar todas las veces que se te dé la gana. Baja. Oye, por favor... ✠

La literatura en idish (I)

Por Simja Sneh

Para LA NACION — BUENOS AIRES, 1965

YA en los albores de la historia del pueblo de Israel fue evidente la intensa lucha, dentro del alma judía, entre el impulso de elevarse hacia las alturas inalcanzables de una sublimación festiva y el anhelo de una existencia simple, cotidiana y terrestre. Las voces sofocadas de esta lucha interna resonaban en la marcha de los esclavos liberados que se abrían paso entre las dunas y rocas del desierto hostil y abrasador, para unirse luego en un murmullo a la vez aprobador y rebelde al enfrentarse con el trueno de los Mandamientos Divinos, que rodaba cuesta abajo del invisible y misterioso Sinaí. El eco de esta misma lucha es claramente perceptible en el reproche amargo e irónico de Samuel, cuando éste se dispone, bajo la presión popular, a ungir con el óleo santo la cabeza del primer rey judío, y con más intensidad aún retumba en los sermones, en las prédicas y en las visiones apocalípticas que los Profetas vertían sobre el pueblo de Israel cada vez que éste demostraba signos de despreocupación u olvido.

La historia judía, tal como se desarrolla en el Libro de los Libros, adquiere primordialmente el carácter de una historia de luchas internas, espirituales y culturales. Todos los demás aspectos históricos: las guerras de conquista, los desequilibrios sociales, las contiendas bélicas con los Estados vecinos, las rebeliones y guerras de liberación, se convierten en la historiografía bíblica más en un resultado que en una causa. El eje principal está constituído por las relaciones mutuas entre Israel y su Dios, es decir, entre el pueblo judío y la *misión* que la espiritualidad judía, cuyo símbolo es la Invisible, Omnipotente y Omnipresente Deidad, le encomendó.

La pérdida de la soberanía política, del suelo propio, de un cielo común que cobijara al pueblo en un solo país, adquirió en el alma judía el carácter de un castigo temporario y no de un duradero o irreparable cataclismo histórico. Este castigo sobrevino como resultado de los pecados cometidos contra la integridad del espíritu judío, y es por eso lógico que por la búsqueda de la senda para llegar a la perfección espiritual el castigo sería revocado e Israel retornaría a su antiguo y propio hogar. De tal manera se formó en el alma judía una conciencia nacional, que a través del imperativo de conservar los valores espirituales judíos se impuso la tarea de salvaguardar y conservar la integridad nacional de un pueblo disperso que durante milenios marcados por persecuciones, sufrimientos y sangre llevaba en el corazón el sueño del resurgimiento y de la redención.

Este sueño estaba íntimamente ligado a la tierra, que en el alma judía se convirtió en el símbolo de una armoniosa unión entre Israel y su Dios, y para que esta armonía fuera más perfecta no podía faltar el idioma en que Dios habló con su pueblo: el hebreo.

Así aconteció que el pueblo judío, con la imagen de su patria perdida en el corazón, erraba por todos los países del mundo y, con la lengua antigua en la mente, hablaba al mundo circundante en decenas de idiomas distintos.

Sería, empero, inexacto sostener que el hebreo fue el primer idioma del pueblo judío. Las tribus nómadas que penetraron desde el desierto en la Tierra Prometida hablaban el arameo. El idioma hebreo surgió de la fusión del arameo con los dialectos locales canaanitas. El hebreo fue santificado porque en esta lengua fue escrita la Biblia y en primer término porque, como hemos dicho anteriormente, este idioma estaba ligado al recuerdo de la independencia judía y de un suelo propio judío. Es por eso que en el exilio los judíos no decían más "hebreo", sino "lashon-kodesh" —el Idioma Santo—, para subrayar la división entre este idioma, destinado a las necesidades puramente espirituales, y el idioma hablado, que servía para fines seculares y cotidianos. En sus migraciones posteriores los judíos hablaron nuevamente el arameo (en dos variantes: la babilónica y la israelí), griego, latín, árabe, español, francés, etc. En todos estos idiomas los judíos tradujeron sus santas escrituras y crearon nuevas obras literarias.

Con el crecimiento de la diáspora crecía también el número de lenguas y dialectos hablados por las distintas ramificaciones del exilio. En todos estos idiomas los judíos introdujeron sus peculiaridades en mayor o menor grado. En relación con el grado de la separación con los pueblos entre los cuales vivían, los judíos comenzaron a crear variantes propias y judaizadas de muy distintas lenguas. De esta manera surgieron múltiples idiomas y dialectos, creados por los judíos para su uso propio. En ellos el elemento del idioma del país habitado se fusionaba con los elementos hebreos, para poder satisfacer las necesidades religiosas. De los más importantes idiomas surgidos de tal manera enumeraremos el dialecto griego-judío, los dialectos persas-bukharas, los dialectos de los judíos montañeses del Cáucaso, los distintos dialectos árabe-judíos, el dialecto franco-provenzal-judío y el idioma español-judío, denominado "dzhudesmo" o "ladino". Es característico que este último idioma desapareció en Italia, adonde fue llevado por los judíos españoles, y se diluyó en el idioma italiano, por ser éste del mismo tronco lingüístico, y sobrevivió, en cambio, en los Balcanes, Turquía y otros países, donde los judíos lo conservaron hasta la actualidad en su forma auténtica y original.

Entre todos estos idiomas y dialectos ocupa un lugar especial el idioma idish. Contrariamente a la muy común y falsa opinión, este idioma no deriva del alemán contemporáneo, sino que surgió y se desarrolló paralelamente con el mismo. Como la cuna geográfica del idish se indican las orillas del Rin entre Alsacia y Colonia. Es difícil establecer exactamente la época en la cual, por primera vez, llegaron judíos al territorio de la Alemania de hoy, pero hay indicios de que entre las legiones romanas que llegaron a esas regiones había un considerable número de guerreros judíos. La base principal lingüística del idish fue el dialecto llamado "Hochdeutsch". Partiendo del criterio con el cual los filólogos alemanes dividieron la historia del alemán en distintas épocas, llegaremos a la conclusión de que el idish surgió hace unos mil años, en el ocaso de la época denominada "Alt-Hochdeutsch", y estaba ligado al tronco lingüístico germano durante toda la época de "Mittel-Hochdeutsch".

El posterior desarrollo del idish ya fue independiente y no tenía nada en común con el idioma alemán como tal. El idish desarrolló sus propias formas y leyes gramaticales y sintácticas, sujetas a la época, a las circunstancias geográficas y al influjo de otros elementos lingüísticos, principalmente hebreos y eslavos.

Comenzó a formarse una literatura independiente en idish. El más antiguo manuscrito del cual tenemos conocimiento contiene una colección de poemas épicos, una lista de las secciones del Pentateuco ("sidrót") y un glosario con los nombres de las piedras incrustadas en la vestimenta del Gran Sacerdote en el Templo. Dicho manuscrito, que se encuentra en el Museo Británico, data del siglo XIV, pero no cabe duda que anteriormente habían aparecido otras obras que lamentablemente no se conservaron.

La literatura medieval idish se desarrolló en tres distintas corrientes: 1) Traducciones de la Biblia y de otras obras religiosas; 2) Agadót (leyendas), fábulas, comentarios y cuentos de tipo moralizador y religioso; 3) Obras seculares, principalmente novelas de caballería ("Ritter-Romanen") en verso, en el estilo de las sagas medievales. Esta literatura estaba destinada a la gente que no dominaba el hebreo, principalmente para mujeres, que por regla general eran excluídas del sistema educativo judío. A las obras más importantes de este período pertenecen el "Shmuel-Buj" (Libro de Samuel), una epopeya sobre Samuel, Saúl y David; el "Bovo-Buj" (Libro de Buovo), escrito por Eliahu Bajúr (*), una novela de caballería ("Ritter-Roman") en el estilo inglés; "Dos Maise-Buj" (El libro de los cuentos), una colección de cuentos y leyendas, y "Tz'ena Ur'ena" ("Salgan y vean") —este título es una cita de un versículo del Cantar de los Cantares)—, cuentos sobre temas bíblicos.

El idish se denominaba entonces "Jiddisch-Teutsch". "Teutsch" era el equivalente antiguo del "Deutsch" (alemán) de hoy. Es interesante que en el idish contemporáneo el "Teutsch" se convirtió en "Taitsch", con el verbo derivado de "fartaitschn", que significa "traducir" o "aclarar". Esta transformación indica claramente el papel que luego le tocó desempeñar al idish en la vida judía. El idish estaba destinado a esclarecer lo santificado y lo complicado y hacerlo más accesible al judío simple, carente de educación, y en primer término a la mujer judía. En consecuencia, el idish medieval adquirió rasgos muy peculiares, que se destacaban por su intimidad, cordialidad e ingenuidad llena de fe y devoción. El mismo patriarca Abraham, cuyo aspecto en la Biblia era tan majestuoso y lejano, en el cuento idish se hizo más cercano y familiar. El combativo e iracundo profeta Elías se convirtió en la leyenda idish en un benévolo protector de los pobres y en un hacedor de milagros. El cruel Hamman del Libro de Esther, que se propuso aniquilar a todos los judíos, aparece en los espectáculos medievales, llamados "Purim-Schpiln", como un idiota ridículo. Hasta Dios mismo, el severo "Elohim", "Adonai" y "El-Tzevaot", se convierte en un "Góteniu" (Diosecito), con quien se puede conversar íntimamente y de corazón.

La migración en masa de los judíos al este europeo y el surgimiento de grandes y compactas comunidades abrieron ante el idish nuevas y amplias posibilidades de desarrollo. Separado del tronco lingüístico alemán, el idish asimiló una gran cantidad de elementos eslavos y comenzó a desarrollarse de una manera muy singular. Se definen los límites entre el así llamado idish occidental y el idish oriental, que luego formó la base de la cual surgió ya definitivamente el idish actual, idioma de la literatura contemporánea.

Un gran impulso para el desarrollo del idish fue el surgimiento del movimiento jasídico, cuyo rasgo principal fue el afán de acercar al hombre humilde y simple a la fe, al amor a Dios. Las leyendas y cuentos jasídicos —tan ampliamente conocidos en la actualidad también en el mundo no judío gracias al filósofo Martin Buber, quien los recogió, tradujo y publicó provistos de magníficos comentarios— demuestran que el jasidismo era, en primer término, un movimiento de gente pobre y humilde que no supo encontrar consuelo en la erudición del rabinismo ortodoxo, que se opuso a la nueva corriente, y por eso se los denominó "Misnagdim" (oponentes). Los líderes del jasidismo, los "Tsadikim" (justos) y los "Maguidim" (oradores-predicadores) en su anhelo de atraer al pueblo hacia sí, le hablaban en idish, lo consolaban en idish y le enseñaban en idish a amar a Dios. De tal manera el idish dejó de ser solamente el idioma de oraciones femeninas y de cuentos destinados a divertir, ya que fue introducido como uno de los elementos importantes de comunicación en la vida religiosa y social.

La emancipación de los judíos en el occidente europeo engendró también en el Este un movimiento llamado "Haskalá", que se propuso abrirles una ventana al mundo. Cabe destacar que así los jasidim como sus adversarios los "misnagdim" no se preocupaban en absoluto por el problema idiomático. El idish era lo cotidiano y el hebreo y el arameo lo santificado y sabático, pero juntamente formaban el ciclo semanal completo. Los "maskilim" se propusieron *europeizar* al judío del este europeo. Influídos por las corrientes ideológicas occidentales, creían que, para obtener igualdad de derechos y de trato, debían asemejarse al no judío y, como primer paso, adquirir conocimientos de idiomas y de ciencias laicas. El precursor de este movimiento fue el gran filósofo Moisés Mendelssohn, quien tradujo la Biblia al alemán y difundió la opinión de que el idish no es más que un "yargón" (jerga) que debe ser abandonado. Paradójicamente a las tres corrientes se veían obligados, en su afán de difundir sus ideas, a dirigirse al pueblo en idish, ya que éste era el idioma vivo de la gran masa popular judía. ✠

* En los círculos cristianos se lo conocía como Elía Levita y gozaba de la fama de un eminente hebraísta y autor de obras lingüísticas en hebreo.

Tu mundo

Por Antonio Vázquez Escalante

Para LA NACION BUENOS AIRES, 1965

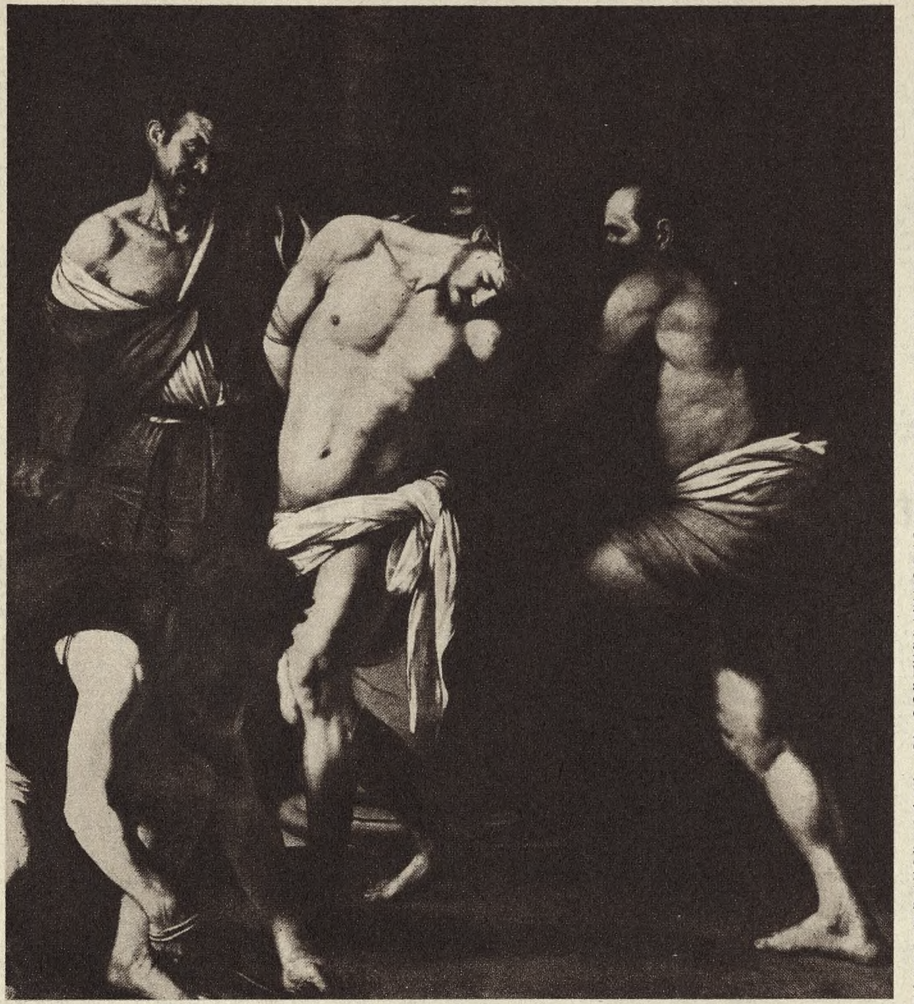
Tu mundo sin reposo se regía,
en órbita de luz siempre giraba,
un ecuador de sangre lo cruzaba
y la oculta tibieza me ceñía.

Era un tiempo feliz. Yo no sabía
que la felicidad también se acaba
cuando el río de súbito socava
los bordes de una tierra que se enfría.

En niebla los azules meridianos
y truncos los celestes paralelos,
tu mundo se me cae de las manos...

Oprimido por sombras y desvelos,
encerrado entre círculos kafkianos,
giran ya sin colores mis anhelos.

El Caravaggio y los especialistas



Una obra característica de la "manera" del Caravaggio, "La flagelación", pintada en Nápoles, durante el exilio, a los 34 años

Por María Rosa González

Para LA NACION — PARIS, 1965

EL Museo del Louvre hace pocas exposiciones; pero cuando las hace podemos estar seguros de que les dará un realce excepcional y las inaugurará con gran pompa. La que presenta en estos momentos, acompañada de un imponente catálogo, lleva por título *El Caravaggio y la pintura italiana del siglo XVII*, entra en el marco de los acuerdos culturales franco-italianos, fue decidida por André Malraux, ministro de Estado de Asuntos Culturales, y organizada por Germain Bazin, conservador en jefe del Departamento de Pinturas del Louvre.

La suma de voluntades que debieron conjugarse para ofrecer al público francés, y a los extranjeros que visitan París, una exposición, diré analítica, de la tendencia triunfante en el *settecento* italiano, es bastante larga y la sorteo; baste saber que han debido ser exhumados del olvido de los siglos no pocos "caravaggescos" que no alcanzaron celebridad durante su vida, o que la perdieron junto con perder el hálito.

En arte, difícilmente están todos los que son, y es frecuente que no sean todos los que están; la vara para medirlo es sutil y se quiebra a cada instante. Muchos de los que alcanzaron gloria en su época son en la nuestra ilustres desconocidos y, viceversa, hoy tienen reputación muchos de los que murieron ignorados. Sin ir demasiado lejos: un buen número de pintores de fines del siglo último, que dominaron la escena artística hasta que la muerte se los llevó del proscenio en cómodas angarillas son, hoy por hoy, nulidades; en tanto que las "nulidades" del tiempo, los pintores menospreciados, tal, por ejemplo, Cézanne, ocupan la primera plana, y con brillo.

Si aplastamos la nariz contra el vidrio de nuestro pasado inmediato, veremos que muchos muertos y moribundos (que cruzamos en la calle rebosantes de energía física) yacen desde hace unos años, o desde hace unos meses, en el campo letal del arte. El arte es un mecanismo sutil con el que no se puede jugar a lo largo de muchas jornadas, pues, como decía Lincoln de la política, "se puede engañar a una parte del público todo el tiempo; a todo el público durante un lapso de tiempo; pero no se puede engañar a todo el público durante todo el tiempo".

"La buena ventura", propiedad del Louvre, atribuida al Caravaggio

EL ESQUELETO DE UN CUADRO, PRODIGIO DE LOS RAYOS X

No creo que el Caravaggio ni el *caravaggismo* puedan hoy engañar a nadie, si exceptuamos los especialistas, entregados al juego engañoso de las fechas y de las atribuciones; creo, al contrario, que la exposición del Louvre va a liberarnos del mito que ellos estaban montando; en ese sentido, la exposición es de gran valor para el estudioso, al que se le brindan, reunidas, no menos de 115 pinturas. Piénsese de cuánto tiempo y dinero, además de idas y venidas por iglesias y museos, él precisaría para estudiar estas telas. Aquí las tiene por nada, bellamente distribuídas entre la Gran Galería, el Salón Cuadrado y la Sala de los Estados. Setenta y ocho pintores medio ilustres, poco ilustres y nada ilustres —de Guido Reni a Liss, pasando por los Borgianni, los Manfredi, los Valentin— las firman, o no las firman, presididos por el Caravaggio, del que se exhiben una docena de lienzos.

Como documentación complementaria, los organizadores ofrecen, aparte, algunas radiografías de tamaño natural de su discutido cuadro *El martirio de San Mateo*, que no es por cierto la más atrayente ni la mejor compuesta de sus obras. Las radiografías, mostrándonos lo que fue la composición primitiva de esta escena de degollina, vienen a punto a explicarnos el misterio de una obra desordenada y brutal, insólita, si se considera que el artista había desarrollado a la fecha composiciones de mayor equilibrio. A la vista del dibujo descubierto por los Rayos X, se colige que el "pintor de la legítima cólera", presionado seguramente por sus altos comanditarios, deponía a veces su orgullo, puesto que suprimió de ese lienzo las figuras originales —ciertamente más impúdicas, pero bastante más armoniosas— hasta que, entre supresiones y agregados, del primitivo enlazamiento de formas no quedó prácticamente nada.

ALGO SOBRE LAS AFIRMACIONES GRATUITAS

La pintura del Caravaggio, como la pintura del Greco (y Dios sabe que guardo las distancias) fue redescubierta este siglo. Desde los días lejanos de 1912, y sobre todo en los últimos 20 años, historiadores del arte y estetas italianos no han dejado de ocuparse del "fenómeno" Caravaggio. Para unos, habría "revolucionado la pintura por la luz"; para otros, en tanto que padre único del naturalismo artístico, habría sido la fuente de inspiración de flamencos y holandeses (Vermeer, Rembrandt), de franceses y españoles, entre los cuales Velázquez, nada menos. Para todos —porque en esto son casi unánimes—, el Caravaggio sería... ¡el primero de los pintores modernos!

Sostener que el Caravaggio fue un luminista porque utilizó la luz de los velones a modo de focos para infundir dinamismo a sus cuadros y que el naturalismo que invadió el mundo se le debe en un ciento por ciento, son errores sin excusa; en cuanto a su modernidad, ¡que el Cielo nos proteja de ella!

Antes que el pintor lombardo, los venecianos habían utilizado la luz de la misma forma y con los mismos fines, ejemplo el Tiziano, muerto a los 99 años (porque lo derribó la peste), cuando el Caravaggio contaba tres años, e igualmente el Tintoretto, nacido medio siglo antes, sin hablar de los Carracci, que precedieron en años al fogoso artista. Los Carracci y otros pintores habían, por lo demás, abierto la vía del naturalismo, cierto es que respetando la atmósfera general del cuadro y el lirismo del colorido.

Fiel a su temperamento acometedor, el Caravaggio fue más tajante; él aplicó a la escena creada los potentes reflectores que eliminarían las medias tintas entenebreciendo las sombras, y logró lo que se propuso: los contrastes violentos del claroscuro que matan la luz en vez de crearla.

Es aquí donde los especialistas se revelan incomprensibles: luministas fueron los pompeyanos, los holandeses y más tarde los impresionistas, por su sabia distribución de la luz, pictórica o natural, en el cuadro; pero el Caravaggio, con sus grandes fondos sombríos, con sus zonas sórdidas donde no penetra la mirada, tan negras son y tan opacas por el efecto de los resplandores queridos, no fue nunca un luminista y, si se me apura mucho, tampoco fue un colorista. La mayor parte de su obra, la legítima, no aquella que se le atribuye, responde a las leyes del blanco y del negro aunque, sin las sutilezas ni la variedad infinita de gamas que el genio imprime al dibujo.

LA INFLUENCIA DEL CARAVAGGIO

Queda en pie que el Caravaggio, desarrollando con bríos su gusto por "la cosa vista", fue más lejos que los otros en la vía del naturalismo, influyendo de paso la pintura convencional de su época y la de las generaciones que siguieron. Es un hecho irrebatible, su personalidad vehemente se impuso. Hay que decir, sin embargo, para que el hecho encuentre su lógica, que después del brillo del Renacimiento la pintura del viejo continente atravesaba un período opaco en lo que respecta a genios creadores. Ello explica en parte su éxito. Dicho en otros términos: el arte de la pintura se encontraba en un serio *impasse* parecido a tantos otros de la historia antigua y moderna. La cuestión sería saber si el virtuosismo gratuito al que se entregaba en su encierro, cuando irrumpió el Caravaggio, no hubiese encontrado a la larga un mejor camino que el que éste abrió con sus brusquedades. Es el caso del remedio peor que la enfermedad, ya que durante dos siglos todos los malos pintores en posesión de la fácil receta repitieron su amaneramiento.

Las iglesias y los palacios de Europa están sembrados de escenas pías, alegóricas o de género; de negruras iluminadas donde sólo vemos detalles: los senos de una mujer, los dedos del pie de un niño, el relumbrón de una espada; los músculos o la flaccidez de dos estrías de brazos extendiéndose sobre una cruz que apenas si se adivina; sombras que se disputan en un rincón de las sombras los jirones de una túnica; el borde de una escudilla filoso como un cuchillo debido al golpe de luz que recibe de los reflectores. Llamamos a esa pintura la pintura del claroscuro, tanto para darle un nombre y subrayar de algún modo que la luz artificiosa que incendia las prominencias no es sinónimo de luminismo, sino de iluminación, como en el teatro.

En fin, para terminar —y contra el parecer de muchos comentaristas que se preguntan qué objeto tiene sacar a la luz a un artista de mérito relativo, y a los que practicaron su arte con menor empuje—, yo me congratulo por esta vasta exposición y en parte por los esfuerzos que se llevan a cabo en Italia para dar al Caravaggio y al "caravaggismo" una actualidad viviente. Con ayuda del material que así se acumula cada cual puede hacerse un juicio, aun cuando éste sea totalmente opuesto al que los especialistas recomiendan. El único reparo para hacerles, es que se empeñen en mitificar al Caravaggio, habiendo en la historia del arte itálico tantos puntos sin dilucidar que se dejan para las calendas griegas, como el estudio de ciertos movimientos pictóricos que sería interesante estudiar; pienso en el de sus pintores románticos, en el de los "macchiaioli" (contemporáneo del impresionismo francés) y en el futurista. Este apenas si fue tratado y, cuando lo fue, por personas poco al corriente de su importancia histórica y teórica y, lo que es peor, mal dispuestas a inclinarse sobre las fuentes, todavía vivas.

BREVE HISTORIA DEL CARAVAGGIO

Michelangelo Merisi, "detto il Caravaggio" porque nació en un pueblito de ese mismo nombre, al Norte de Italia, vio la luz del día el año de gracia de 1573. De su primera infancia casi no hay vestigios. Se sabe que perteneció a una familia entre las más modestas del lugar, y que a los once años fue colocado en el taller de Simone Peterzano, excelente artesano que trabajaba para su clintela. Eran los tiempos en que los niños despiertos al servicio de los pintores para asear la *boteegha*, lavar pinceles, moler y empastar color, adquirían rápidamente cierta destreza manual que los iba habilitando para tareas más delicadas, hasta intervenir, a veces, en los cuadros de los maestros faltos de tiempo para satisfacer todas las demandas.

"El reposo durante la huida de Egipto", de la galería Doria. El pintor la habría ejecutado a los dieciséis años, antes del "caravaggismo"

A los 16 años, bello y apuesto adolescente, "il Caravaggio" llegaba a Roma con un oficio bien aprendido y todas las malas costumbres que se pueden adquirir gratuitamente en la tierra. Huía de la justicia —se dice— tras una riña que provocó la muerte de un hombre. Por eso, o porque su naturaleza le servía de oriente, fue en los bajos fondos romanos donde arrastró el muchacho su extranjería, sus vicios y su miseria.

Ser sin escrúpulos —si hemos de dar fe a las crónicas del tiempo—, ningún reparo moral estorbaba su consentimiento a las peores licencias, tanto menos si le procuraban recursos para embriagarse y jugar. Burdeles, garitos y demás antros crapulosos habrían conocido las intemperancias, las bravuconerías y el ardor pendenciero del artista-niño, los golpes ciegos de la fortuna y del infortunio, que lo llevaban tan pronto al trabajo como a un lecho de hospital. A ese período desarreglado se atribuyen algunas de sus telas, como *El reposo durante la huida de Egipto* pintada, se cree, apenas arribado a Roma.

Un prelado le dio protección, y su nombre y sus cuadros empezaron a circular en las conversaciones del día, vituperados por turno. La vida disoluta del joven, sus compañías equívocas, ofrecían blancos a la crítica, al igual que sus telas, cuyo realismo buscado, incisivo, era tomado por unos como desafío a las reglas y por otros como atentado al buen gusto. Se vendían, sin embargo, a precios modestos, y esto hería el orgullo del artista, induciéndolo a diatribas feroces contra sus colegas más afortunados.

Cumplía los 20 años cuando plugo a la fortuna que un gran personaje, amigo de los jóvenes, se interesara por él y por su arte: el cardenal del Monte, cuya opinión en materia artística sentaba en Roma jurisprudencia. El le brindó alojamiento en su casa, alimento y dinero, imaginando sin duda que las santas compañías ayudarían a su edificación y lo alentarían en el estudio, siempre descuidado en favor de los regodeos que consumían sus noches.

¿Los motivos de su holganza? El joven se manifestó categórico: él no trabajaría sino por encargo, en la decoración de palacios e iglesias. Se manifestaba, y el cardenal lo sabía, como hijo de Dios sólo en el mundo y, por eso, con derecho a todo. De la condescendencia del purpurado es fácil darse una idea a través de la diligencia que usó para complacerlo. El Caravaggio, pichón de pintor, fue llamado a decorar la capilla de una iglesia y, por ende, a medirse frente a frente con los más ilustres decoradores religiosos de Roma.

El escándalo que se incubaba estalló a la vista de las obras... Pero dejemos estas peripecias que nos llevarían lejos. Lo esencial es que nada, ni protestas ni acusaciones, impidieron al pintor —bien aferrado a la veste de su poderoso Mecenas— obtener la gracia de los grandes de la Iglesia y del mundo lego. Aristócratas y embajadores asediaban al cardenal disputándose la compra de cualquiera de los cuadros de su protegido.

En el curso de la década que duró su fama, el Caravaggio alcanzó todos los honores, que habían de culminar con la invitación del Santo Padre a decorar la Basílica de San Pedro. Estos honores, desgraciadamente, no endulzaron su temperamento: egocéntrico, envidioso, insaciable en sus ambiciones, le era intolerable admitir que otros pudieran gozar de sus mismas prerrogativas. Enfurecido, porque a otro colega se le encargó una obra, que acaso daba por suya, emprendió contra su rival una campaña de difamación tan vecina a la indecencia que aquél recurrió a los jueces. Roma estaba harta de sus cambios de humor, de sus fechorías y tomó partido contra él. Pero el asunto no fue más lejos: como siempre que las circunstancias lo ponían entre la espada y la pared, él memorizó el *mea culpa* y juró enmendarse... hasta la próxima.

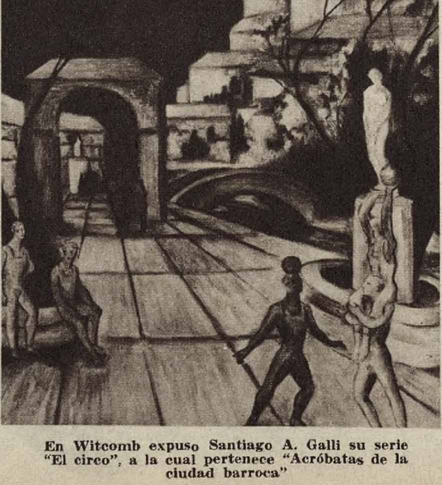
En 1606 (hacia sus 33 años), el Caravaggio era famoso y vivía en la opulencia. Fue durante una partida de juego cuando estalló el drama. Armada la gresca con uno de sus compañeros de juego, lo mató, se dice que fríamente. Perseguido por la policía, no le quedó otro recurso que dejar la Ciudad Santa. Y fué Nápoles, la Isla de Malta, Messina, Palermo, otra vez Nápoles. Trabajaba para las iglesias e instaba a sus protectores a obtener, cuanto antes para él, el perdón del Papa. Esto no le impedía batirse, ser herido, reintegrarse de nuevo al trabajo y otra vez a la mala vida, turbado por una sola obsesión: el retorno a Roma y a sus fastos.

Cuatro largos años habían corrido, y las nuevas eran promisorias. Roma apuntaba en el horizonte... Hoy, mañana, él sería autorizado a volar a su encuentro. Y apareció el fantasma de la fiebre, interponiéndose; la malaria con su guadaña en el brazo. El Caravaggio expiró el 18 de julio de 1610. El Papa firmaba su gracia una docena de días más tarde. ‡

Por las galerías de arte

"Jangaderos de Itapoan (Brasil)", pastel de Bernardo Jesiot. De su exposición en la galería del teatro Opera

Oleo de Norma Betbeze titulado "Calesita". Forma parte de la muestra de las obras de esta pintora en la galería Argentina



En Witcomb expuso Santiago A. Galli su serie "El circo", a la cual pertenece "Acróbatas de la ciudad barroca"

El reloj de bolsillo vuelve a conquistar su rango como contador del tiempo por excelencia. Ahora que no teman Vds., no es como el que llevaban nuestros abuelos, sino que es un Eterna · Matic «Golfer», el primer reloj de bolsillo automático con rodamiento a bolillas. Es el reloj del deportista así como el del hombre de negocios, del médico o del ingeniero . . .

ETERNA :: MATIC

PREMIO LITERARIO "LA NACION" 1965

UN ENSAYO CRITICO SOBRE LA OBRA DE LEOPOLDO LUGONES

$ 200.000

FECHA DE CIERRE: 31 DE JULIO

Con una recompensa doble —por haberse declarado desierto el de 1964—, el Premio Literario LA NACION será adjudicado este año al mejor trabajo crítico, inédito, sobre la obra de Leopoldo Lugones.

El jurado

Los trabajos serán considerados por el jurado permanente que integran Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Carmen Gándara, Eduardo Mallea y Leonidas de Vedia

Disposiciones

1) El Premio Literario LA NACION será otorgado este año al mejor ensayo crítico de 50 páginas sobre la obra de Leopoldo Lugones.

2) Podrán intervenir en el concurso todos los escritores o autores de habla hispana, radicados en cualquier país.

3) El plazo de admisión de los trabajos será hasta el 31 de julio próximo.

4) La decisión del jurado se hará pública el 15 de octubre, fecha de la publicación inicial de la obra "Soledad", de Mitre —en 1847—, como permanente homenaje a su memoria.

5) El premio será entregado en LA NACION en el curso del mes de noviembre.

6) El premio podrá ser declarado desierto, y en ese caso el importe se destinará, excepcionalmente en estas circunstancias, a otro premio del año siguiente.

7) LA NACION se reserva el derecho de publicar en el diario el trabajo premiado, en un plazo que no excederá de los seis meses desde la adjudicación del premio, y en ese período el autor no podrá hacer uso de la obra presentada y premiada en este concurso.

8) Los originales deberán ser firmados con seudónimo, y en sobre aparte, cerrado y lacrado, se consignarán el nombre y el domicilio del autor, la ciudad en que reside y el país. En la parte exterior del sobre que contenga estos datos se escribirá el seudónimo solamente. Es indispensable dar fiel cumplimiento a estas disposiciones.

9) Las obras deberán ser enviadas en cinco copias a máquina y escritas en una sola cara del papel a dos espacios, a nombre de "Premio Literario LA NACION", San Martín 344, Buenos Aires, República Argentina.

10) Los trabajos no premiados y los respectivos sobres podrán ser retirados por los autores dentro de los 90 días de conocido el fallo. Después no habrá derecho a reclamación.

"La brújula loca"

de Torcuato Luca de Tena

Por José Blanco Amor

Para LA NACION — BUENOS AIRES, 1965

Torcuato Luca de Tena

TORCUATO Luca de Tena demuestra que una novela puede ser lo que el autor se propuso hacer o lo que los personajes hicieron de ella. Aquí se ve muy claramente que hay dos maneras, además de las que cada uno posea en su secreto personal, de escribir novelas: una, escribirlas y construirlas totalmente como resultado de unos planes establecidos; otra, dejar que los personajes colaboren en su elaboración y que hasta pongan su propio genio en la empresa. "...después —dice Julio Cortázar en *Los Premios*—, para mi maravilla y gran diversión, la novela se cortó sola y tuve que seguirla, primer lector de episodios que jamás había pensado que ocurriesen". A los autores les agrada confesarse. Algunos aseguran que cuando se proponen escribir cien páginas escriben cien páginas, y que si se proponen escribir doscientas, no les salen 199 ni 201. Estos autores predeterminan en un plano qué personajes deberán salir airosos de las pruebas a que piensa someterlos y cuáles sucumbirán. También está predeterminado el carácter de tal o cual escena y el grado de emoción de Alfredo cuando se entere que su mujer murió asfixiada en manos del amante.

Las novelas así construidas se parecen a un edificio vacío. Salvo que se posea un talento mayúsculo como el de Henry James, por las venas de estas novelas circula linfa en vez de sangre. Todo en ellas está condicionado a la arquitectura, a la severidad geométrica La vida, si entra, llegará filtrada y el viento de la calle estará seguramente perfumado. La vida de todos los días y de todas las gentes no se ve en estas obras. Las otras, las de la segunda fórmula, resultan las más interesantes y variadas en el cotejo. Estas son las que se van haciendo a sí mismas de sus propias peripecias, las que se van ampliando con el aliento que emana de sus personajes, sometidos a vivir y a sufrir, a esperar y a disfrutar, a amar y a aborrecer. Así se hicieron el *Quijote* y *Gargantúa y Pantagruel*. Así escribían novelas Dostoiewski y Faulkner, y así las escriben Cortázar y Luca de Tena. Sobre este tema —lindo tema por cierto— se podría escribir un ensayo que tal vez arrojase mucha luz acerca de las razones por las cuales el público prefiere las novelas con sangre en las venas y llenas por dentro de vida. *La brújula loca* es de las novelas que se hacen solas, que se alimentan de su propia sustancia creadora. Esta obra se le escapó al autor de su dominio y se fue detrás del personaje principal —no he dicho protagonista—, y con esta estampida todas las demás figuras del libro adquirieron independencia y comenzaron su vagabundaje en libertad.

Una de las primeras escenas del libro registra un puñado de muertos en una calle de Santander. El lector sospecha, aunque el autor no lo diga —se vale del testimonio de las gentes que pasan—, que *La brújula loca* es una novela de guerra. Poco después llega a la casa en ruinas un niño con un oso de juguete. El niño era hijo de los dueños de la casa destruida por el bombardeo. El niño atraviesa los escombros y va en busca de los suyos, de su madre. Alguien —una persona mayor, naturalmente— le dice que su madre se ha marchado para Madrid. Esta mentira es toda la novela. Y a poco se descubre que *La brújula loca* no es una novela de guerra, sino la novela de un niño en un país en guerra. El niño se libera de los escombros y se orienta en la calle en busca de Madrid. Un avión, unas cuantas bombas, varios muertos y un niño huérfano. La guerra está presente en todo el libro, como es lógico, pero en el mundo de los mayores. El pequeño Perico va y viene por las páginas de esta novela como una criatura de epopeya sin que él tenga noción de lo que ocurre a su alrededor. Perico no es un niño prodigio, ni siquiera el autor se esfuerza por demostrar que tiene una inteligencia superior. Es un españolito obstinado en llegar a Madrid para reunirse con su madre. Otros muchos españoles se obstinan también en la lucha. Quiere decirse que Perico es un español que lucha a su modo en el momento en que la vida española no se concibe sin luchar.

Luca de Tena no quiso hablar de la guerra. Tomó a un niño y lo llevó a pie desde Santander a Madrid, a través de los Picos de Europa y de la Sierra de Guadarrama. Aquí podríamos hacer un paréntesis y volver al comienzo: ¿Quién va delante, el autor o el personaje? Porque este niño es el verdadero *cerebro* de una cadena de peripecias, todas diversas y unidas al mismo tiempo en torno de él. Las aventuras son para el niño parte natural de su vivir. Su vida es ahora de sí para afuera, para los demás. Siempre dependerá de alguien, y su existencia está rodeada de escenas poéticas y realistas, primitivas y dolorosas. Pero no hay sensiblería ni sentimentalismo, cosas dignas de destacarse en un tema como éste. El mundo del niño no es mágico ni prodigioso a la manera de los cuentos de hadas. Es el mundo tremendo de los hombres en guerra poetizado por la inocencia del niño. Y cuando Perico conversa con los elementos que lo rodean (el perro *Trespatas*, las hormigas, sus zapatos, el sol, la nube, la montaña), el autor logra páginas de aliento poético y el lenguaje del niño adquiere consistencia real. O sea que la fantasía irracional de Perico resulta razonable y lógica: en ella se asientan algunas de las mejores escenas del libro. El recurso de hacer hablar al niño con todas las cosas que se le cruzan por el camino como si fueran personas está admirablemente ensartado a todo lo largo de la obra. El lector descubre por su cuenta algo digno de registrarse: si los niños hablan con las cosas es porque las cosas comprenden el lenguaje de los niños.

Para Perico no existe la soledad, aunque esté solo la mayor parte del tiempo. El no sabe qué es. Pero el autor sí lo sabe. Entonces somete a su personaje a un análisis implacable del miedo y lo cerca de soledad como una isla en el mar. "Perico tuvo miedo, pero un miedo grato del que no quería desprenderse." Exacto. El niño no sabía qué tenía. El autor dice que era miedo. Como falta la conciencia del peligro, el miedo es un elemento más que pasará por la vida del niño sin haberle dejado ninguna experiencia.

Como se ve por lo dicho, *La brújula loca* es una novela en cierto modo insólita y el tratamiento que el autor da a su trabajo resulta más insólito aún. Hay originalidad, audacia y una firme mano de escritor para solucionar graves problemas literarios que nacen y desaparecen a lo largo de más de cuatrocientas páginas. Poesía, ternura y un espíritu abierto a todos los latidos de la vida popular es el tono de esta novela. La técnica es la lineal de la novela clásica y el lenguaje es el de los pobladores de la Montaña, que trae irremediablemente el recuerdo de Pereda. En *La brújula loca* abundan los personajes populares: personas sencillas y honestas, pícaros de la calle, soldados con miedo, y todos hablan su lenguaje como parte esencial de su mismo ser. De ellos se vale el autor para escribir páginas cargadas de humor y de gracia fresca. Luca de Tena escribió con esta obra una novela hermosa, bellísima incluso, pero terrible. Es el mundo real del lector —persona mayor— visto por la inocencia de un niño huérfano que no conoce su condición. Perico está dispuesto a llegar a Madrid sin una lágrima. Es un valiente. Pero no va porque Madrid sea la capital del país, ni porque haya guerra y quiere pasarse del bando de los sitiadores al de los sitiados. Nada de eso. En Madrid está su madre. De esta circunstancia, abruptamente desgarrada por la España del momento, el autor ha sabido hacer un hábil equilibrio de contención emocional. El lector está frente a un hecho real que ni siquiera quiere ser un símbolo. En esta novela no hay símbolos ni solemnes ejemplos de sacrificio. Todo es más sencillo: la vida popular española penetró en cada una de sus páginas y está presente en todas ellas. La situación del niño es un suceso común, y de él hizo Luca de Tena una excelente novela de comunicativa simpatía y de ricos matices poéticos.

Torcuato Luca de Tena es autor de otras novelas que le dieron extensa popularidad. Anteriormente *La edad prohibida* había obtenido veintitrés ediciones, y *La mujer de otro* (Premio Planeta 1961), veinte ediciones. La obra aquí comentada ha significado para el autor una confirmación de sus dotes de novelista. En diciembre de 1964 se publicaron tres ediciones y actualmente alcanzó ya varias reediciones hechas por la Editorial Planeta, de Barcelona. Luca de Tena afirma y prestigia la tradición literaria de su familia. Su abuelo fue el fundador del diario "A B C", de Madrid, y su padre, Juan Ignacio Luca de Tena, es un ilustre escritor y dramaturgo. Esta novela es una realidad literaria en sí misma, pero demuestra también las grandes posibilidades que el género novelístico reserva a su autor. ≠

Redescubrimiento de Gombrowicz

COMO su autor, esta novela ha corrido muchas vicisitudes. De todas ellas tenemos noticias, han tomado "estado público", y forman (con el autor, claro está) un todo indisoluble con la obra. Gombrowicz - Ferdydurke o Ferdydurke - Gombrowicz, eran conocidos antes de aparecer. El grupo de amigos-iniciados que rodeó al escritor polaco venido al país en 1939 y radicado aquí durante veinticuatro años, sostuvo con su admiración, difundió fragmentariamente y al fin editó (después de una traducción en conjunto) la esperada obra. Y no importa que hayan sido unos pocos, porque, ya se sabe, no cuenta el número, y una minoría inteligente puede imponer una novela como Ferdydurke, aunque su primera edición (Argos, 1947) haya pasado casi totalmente inadvertida.

Ahora ha llegado el redescubrimiento. Un redescubrimiento con todos los honores de la apoteosis (best-seller de los últimos meses), porque ahora su autor es famoso. Bien pueden descansar los ferdydurkistas, y dedicarse a hablar mal de Gombrowicz y su obra, en favor del nuevo nombre que descubran para una nueva gloria sólo de ellos conocida.

Mientras tanto, Ferdydurke *está al alcance de todos. ¿Qué tenía* Ferdydurke *para esperar la fama? ¿Qué es* Ferdydurke*? Tenía en sí a un escritor, a un creador con un modo particular de ver la realidad, y es una novela, aunque esto parezca una perogrullada porque el nombre de novela se aplica a cualquier obra. Es decir, traía el "mensaje" exigible, y es una forma dentro de la ficción que ha encarnado la máxima libertad para el creador contemporáneo: la novela.*

Pero hay más: Gombrowicz no había pasado en vano sus "vicisitudes". Había visto un mundo, su propio mundo, y a él se entregó con la paciencia y el desaliento de los grandes artistas, confundiendo su obra con su persona y, al revés, haciendo confundir al lector su visión personal con la visión lisa y llana del mundo. No es poco este mérito y sólo está al alcance de unos pocos.

Las pruebas no faltan: el primer choque con el lector está dado por el idioma, el estilo que el autor sostiene, en lo ostensible, por el disparate o el dislate gramatical, y por la marcha de ese estilo, lleno de sorpresas, de alteraciones voluntarias que son maneras del ritmo. Una obra trabajada desde adentro, habría que decir. Y bien se comprenden las dificultades de la traducción, porque más que en matices las ideas encarnan en palabras, palabras concretas con peso y medida. Gombrowicz posee, también, su propio instrumento: es dueño de su expresión.

Admirable maestro del absurdo, del disparate, de la progresión al infinito, su obra, sin embargo, es fresca, ingenuamente fresca en la creación, tanto que sus personajes dejan de serlo en el sentido humano para transformarse en monigotes, en risibles títeres que quieren ser el Adolescente, el Muchacho, la Mujer, el Pedagogo. Como el Emilio*, como tantas utopías,* Ferdydurke *insiste en la búsqueda, en la educación, en la norma o el orden, trastrocados por tantos intereses o estupideces humanas. Su sentido de la Inmadurez, como bien lo señala Ernesto Sábato en el prólogo a esta edición de* Sudamericana*, no es "otra cosa que el espíritu dionisíaco". Gombrowicz, polaco, se parece a los argentinos.*

*Muchas son, pues, las razones —en un tiempo más largo que la espera que debió padecer— que hacen de Gombrowicz-*Ferdydurke *un autor y una obra admirable. Seguramente conseguirán uno y otra nuevos iniciados, porque autor y novela así son inagotables, se explican por sí mismos y sólo buscan ser compartidos.* ≠ *A.D.Q.*

"Cantos grises de Simón L'Eclaire"

LA novela de Aurora Venturini cuyo título encabeza esta nota ha recibido, por unanimidad, como se ha visto, el premio que la editorial Fousquelle otorga anualmente en París a escritores de habla francesa (1). "Mi educación —ha dicho la autora— fue eminentemente europea; mi más grande proyecto, escribir en francés. Traduje al castellano a François Villon, trabajé durante dos años; el juglar de Francia produce lo suyo en galo arcaico, fue una experiencia extraordinaria."

El plan de esta novela se desarrolla en tres cantos: "Vivo recuerdo de Lautreamont —escribe uno de sus críticos franceses aludiendo a los Cantos de Maldoror—, aunque deja espacio a la luz de una esperanza que el montevideano nunca permite". Cada canto, que comprende diversos capítulos, viene precedido por versos de Rimbaud. El primero (A quién me alquilaré / qué bestias hay que adorar / qué santa imagen debo tocar / qué mentiras debo sostener / en qué sangre hay que caminar) viene anunciando los interregnos existenciales de la novela en los que cada personaje responderá por la esencia misma de su ser actuante y pensante.

Simón Relampagueante, el protagonista, es un difunto adolescente iracundo que desde el más allá invita a alguien a su ciudad nocturna, a la que acude el Visitante valeroso. Luego de dialogar ambos, el primero sobre el origen, el segundo sobre las vivencias nostálgicas a las que está atado en la tierra, Simón relata su vida, que "quiso ser lucha limpia, pero que debió corromperse para nivelarse: Herir sin ser herido, triunfar por medios falaces", como el cazador que espía su presa, como el tigre que afila su garra. Y seguirá contando cómo conoció a un sujeto que lo inició en las artes oscuras, cómo se identificó a los males de su tiempo y cómo conoció a Absalón, símbolo de lo puro e intelectual que representa el cordero del sacrificio.

Aurora Venturini

En los capítulos siguientes se narran peripecias de Simón y continúan los diálogos sobre ciencia, religión, política, clases, demostrando la acción de cada uno de estos valores y de los personajes predominantes contemporáneos, en una tónica conceptual de elogios y enjuiciamientos. El espíritu de un iluminado, el conde de Saint Exupery, llegará también, sumiéndolos en reflexión profunda: "Un alma clara emana claridad" y "ya ves, a nadie se alquilaron algunos y, sobre sus sangres, caminaron; yo usé otro procedimiento".

Desde este momento y en adelante aparecen nuevos personajes en la novela. Pero otro iluminado, en la figura de una santidad contemporánea, Juan XXIII, se alzará ante Simón, que comenta al Visitante: "Veía desde mi balcón agujas góticas ensartándose en los arcos iris; intuía un advenimiento; cuán poco me faltaba para morir... A pesar de la podredumbre que ya conoces en mí, pude sentir un hálito de abanico refrescante, apaciguador de fuegos humanos, vanos, chisporroteantes". "Vi las Escrituras —explicará más adelante— porque en mi estado post-mortal viajé a Roma y las Escrituras concordaban con las de Ioan del Nuevo Testamento". Entonces "el Visitante observa que el paisaje está limpio, que Simón ha adquirido natural resplandor en torno a su estatura..."

La novela finaliza con el retorno de Simón a su losa y del Visitante a su ciudad, donde comienza a preocuparlo su vida inútil, su egoísmo. Y acabará como el único amigo puro y llorado por Simón.

En apretada síntesis éste es el argumento de la novela de Aurora Venturini, que ha de ser juzgada en su oportunidad. Será, pues, interesante escuchar a la autora para pulsar la idea, la intención y las motivaciones que la han guiado a escribir este libro denso, de compleja y ramificada trama que, según sus palabras, intenta ser un mensaje: "Comencé Los cantos grises de Simón L'Eclaire *casi jugando. Me metí en la piel de un personaje imaginario, un fallecido, más allá del bien y del mal" (creo en la parapsicología), y por boca de Simón dije mis razones. Abarqué el universo occidental —a veces huí al oriental, cuna de Europa, fuente suya —en lapso de más de treinta años.*

"Los sucesos que al mundo dirigen, compulsan, son analizados por Simón Relampagueante con dejo de angustia y dubitaciones.

"Me preocupa el ser en sí hombre, sujeto pensante. Soy evolucionista, pero creo en la fuerza motora, causa, causal e incausada: llámese Dios.

"La pureza de Simón es la de todos los jóvenes. El mundo poblado de desvalores le hace perderse en sus vericuetos angostos, oscuros. Pero dentro del joven resta la angustia de no llegar a santo, ya nunca más; evolucionismo creyente; lo uno no excluye a lo otro. Dios-Naturaleza es Unidad: hay panteísmo espinoziano (Baruk Spinoza, el disconforme, es mi filósofo predilecto, además de Kant y Sartre). Sobre lo aparentemente trascendente "Ciencia es piel de bala. Moral es agujero de bala", Sartre, hago disquisiciones, análisis; trato de evadir la pura filosofía y resto con el hombre edénico, su Yo y el mundo; un monismo gestáltico. Soy sartriana ciento por ciento; lo es Simón.

"Simón en el primer canto va de la mano de Sartre: se coloca entre los elegidos, como Jansenio obedece a su voluntad (relata su vida). Al decir: "Con mano mía corté mi propio cordón umbilical", sugiérese integralmente libre. Pecado que nunca le perdonaron.

"Este canto es tal vez de interpretación difícil: predomina lo filosófico; pero el escenario es tremebundo y el vocabulario también. En cambio, en el segundo canto, que fluye del primero, ya el sujeto pensante se ha ubicado. Ubicado en el tiempo-espacio contemporáneos.

"Son experiencias de otros personajes: políticos, poetas, educadores, circunstancias vivenciales, que sin haberles apartado del ideal universal de bien los hacen trastrabillar, o dubitar. Casi todos mueren ajusticiados, desterrados, desarraigados de sus amores. Pagan justo tributo al genio humanístico, más alto que el moral corriente. Son los cenobitas, los taumaturgos sartrianos. Este canto dará lugar a polémicas porque sucede en "el sur sureño donde nací" y toma exactamente los aconteceres entre dos revoluciones argentinas..."

Aparte de las figuras cumbres o de las iluminaciones que hemos mencionado en el resumen del argumento y que dominan capítulos enteros, muchos personajes actúan, desaparecen. El protagonista es uno, pero complejo su mundo y por tanto múltiples las circunstancias que lo conducen y en las que participa y múltiples los personajes que lo proyectan en las motivaciones de su tiempo.

La autora está en las páginas de esta novela de angustia existencial ("por boca de Simón dije mis razones"), reflectante de su universo intelectual y poético, y del mundo que la ciñe y conmueve su sensibidad ("Mi novela es dura y amarga, como lo ha sido mi existencia en los últimos tiempos"). Y pienso que en ella se cumple la afirmación de Lawrence Durrell, citada por Miguel Alfredo Olivera en un artículo publicado en LA NACION *sobre el autor de "El cuarteto de Alejandría", que dice: "Los libros deben ser fabricados con nuestros propios tejidos o no deben existir. La lucha no consiste en registrar lo que se experimenta sino en registrarse a sí mismo". Frase cuya valencia se hace patente en "Los cantos grises de Simón L'Eclaire" y que otro de sus críticos franceses, Gosset, confirma con esta apreciación: "Los cantos grises de* Simón L'Eclaire *traducen la angustia de la época y vivencias personales de un sujeto-autora que se vio prensada como «un sapo bajo un ladrillo» a riesgo de vomitar las vísceras".*

"Un libro que no parece escrito por una mujer —anota por otra parte Peyrefitte—, irónico, dulce y negro; los nombres inicialados son fácilmente identificables por un ojo inteligente. En general las damas no hacen ironía, sino drama."

Invitada por el Club de Letras, Aurora Venturini partió a París para pronunciar conferencias sobre temas argentinos: "La generación del 40", a la que pertenece, y las "Ediciones del Bosque", que fundó con Raúl Amaral, y sobre "El maestro de los reformatorios y los adolescentes iracundos", a quienes —dice— conozco por haber trabajado como psicóloga en Minoridad. ≠

M. de V.

(1) La traducción al castellano de esta novela aparecerá en breve en la Argentina, ya en camino la posibilidad de una película franco-argentina.

Libros recientes

"SELECCION DE POEMAS DE JULES SUPERVIELLE"

Por SUSANA GIQUEAUX

(Julio Herrera y Reissig, Montevideo)

El nombre de Jules Supervielle, brote poético montevideano —"Yo nacía hasta el fondo callado de los bosques / donde tardan en brotar los renuevos / y hasta el fondo del mar donde el alba se pliega / para que el viento crea que hasta ahí puede llegar"— que en Francia cumplió su floración y maduró en frutos que son patrimonio de la lírica universal contemporánea, vuelve a su tierra natal por obra de una escritora entrerriana que en Concepción del Uruguay preparó la traducción de esta selección de poemas para los Cuadernos Julio Herrera y Reissig de la capital oriental. Susana Giqueaux, quien ya había sabido adentrarse en el espíritu de Rilke y de Saint John Perse, ha logrado penetrar ahora, con dúctil sensibilidad y aguda sutileza, en el imaginoso y atormentado mundo de uno de los más originales exponentes de la lírica de nuestros días. Huelga referirse aquí a la obra poética de Jules Supervielle, de la que esta selección ofrece un breve florilegio extractado de una producción que abarca más de tres décadas; es menester destacar, en cambio, la noble labor realizada por Susana Giqueaux, quien ha sabido intuir en la vivencia de cada palabra la íntima raíz que da fuerza y calor al mensaje de Supervielle. Y la versión alcanza, en nitidez de contornos y profundidad penetrativa, el valor de una fidelidad que no deja en la sombra ningún matiz y a la cual nada escapa de su vital ritmicidad.

"RETORNO DE IMAGENES"

Por RAMON VAZQUEZ ESCALANTE

(Menhir)

Una nueva entrega poética, luego de "Avida raíz", brinda Ramón Vázquez Escalante. Y vuelven, en realidad, las imágenes al avizor espíritu del poeta, en atenta auscultación de sugerencias, pronto a anotar, no sólo lo que aflora de su honda interioridad, sino también a interpretar las vibraciones de la naturaleza que lo rodea y que se enraízan, en inmediata comunión, con su propio sentimiento y su propia vivencia. Logra así Vázquez Escalante algunos momentos de particular intensidad lírica, en los que vuelca con sincero acento y espontaneidad la rica vena de su mundo interior. Si no todos los poemas aquí reunidos alcanzan el mismo valor de autenticidad y vibración, cabe señalar que, en conjunto, la obra trasunta un hondo sustrato lírico que logra a menudo transmitirse y transfundirse con plenitud.

"LA MUJER EN LA ANTIGÜEDAD"

Por CHARLES SELTMAN

(Eudeba)

No es solamente esta obra de Charles Seltman una historia acerca de la mujer antigua, aquella que desde los esfumados siglos del paleolítico acompañó las vicisitudes del hombre hasta los primeros tiempos del cristianismo, límite voluntario impuesto a su cuadro retrospectivo. Es, más bien, un logrado e importante ensayo con valederas proyecciones sociológicas, en el que, siguiendo un orden impuesto por el ritmo de la evolución humana en el tiempo y en el espacio, el objeto de su investigación —superadas las restricciones del Medievo, producto de la gravitación religiosa— va configurando una personalidad que el correr de los siglos ha delineado y definido con paulatina nitidez. Seltman hunde su atrevido escalpelo explorador sobre el mundo mediterráneo y sobre las civilizaciones cunas del pensamiento occidental buscando —quizás su meta última y decisiva— el espíritu de la mujer moderna en los moldes de las sociedades de antaño. El arte, la arqueología, la historia, son otros tantos instrumentos científicos que aportan los elementos de mayor valoración en estos sugestivos enfoques; pero ellos, afirma el autor, no pasarían de ser un mero entretenimiento intelectual para quien los ha elaborado si no se hubiera tendido en un postrero capítulo "un puente que vinculara el entonces con el ahora", trazando reflexivamente un paralelo social e histórico que acredita para la mujer de las centurias precristianas el papel protagónico y rector en el modelado de las costumbres y la idiosincrasia que observa la de nuestros días.

"EL OFICIO DE VIVIR"

Por CESARE PAVESE

(Siglo Veinte)

Este es un "diario" comparable a los más altos ejemplos dados por el género, el de Virginia Wolff entre ellos. Como el de esta escritora, el de Pavese aparece incompleto, con indicaciones que hacen suponer el fragmento. En el de la autora de "Orlando" la omisión fue voluntaria (no de ella, sino de su marido y albacea literario); en el del autor de "La casa en la colina" no lo sabemos y ni aun si se trata de simples trozos ilegibles o simplemente suprimidos: nada de esto se explica en la excelente versión de Luis Justo. Bajo este aspecto la edición debió incluir una noticia más completa que la de la solapa. Así se hubiesen evitado confusiones, se hubiese ampliado el panorama del libro. También como el de Virginia Woolf, el "diario" de Pavese acaba con la muerte del autor. Pero esta es la última coincidencia, aparte de la excelencia e importancia literaria de ambos. Pavese —según lúcidamente lo expone— había "trampeado" poco más de una década de su vida y, devuelto a la situación que no había superado —que el lector de este "Oficio" no verá con claridad—, se suicidó. El suicidio, precisamente, es una de las obsesiones del "diario". La severa moral consigo mismo —moral cuyas leyes se había dictado él mismo—, la valentía con que vivió; el trabajo, la ambición, un orgullo que a ratos parece soberbia, una independencia y lucidez de juicio asombrosas, las cualidades de un auténtico creador, todo esto poseyó Pavese. Pero no lo creyó; el sufrimiento, lo inexplicable, pudo más y prefirió el fin desesperado. Juzgó tan admirablemente a escritores como Balzac, Proust, Dostoievsky, Stendhal, Shakespeare, Dante, que no es difícil creer que él haya sido esto, como dijo: "Trabajé, di poesía a los hombres, compartí las penas de muchos".

"¡QUE HERMOSO!, ¿VERDAD?"

Por MARGARITA GALETAR

(Colombo)

El tono que preside la moderna narración del cuento infantil es el adoptado por Margarita Galetar en esta colección que presenta con el título de "¡Qué hermoso!, ¿verdad?". Como se recordará, ese tono es coloquial e intenta fundir el relato entre relator y destinatario, es decir, el propio niño aparece también como autor. Pero los riesgos son muchos, porque la imitación de la conversación entre un adulto y un niño es insuficiente si se la deja librada a su propio fluir y no se le da la forma conveniente: la que el género exige. Sería pensar que la versión taquigráfica de una conversación basta para reflejar la realidad. Lo que un niño y un adulto conversan debe ser imitado, no transcripto. Salvada esta observación, la autora de este volumen, tan bellamente presentado, posee sobradas condiciones para el cuento infantil y no es la menor su fantasía. Con imaginación sortea aquel escollo (que, repetimos, está en la raíz del nuevo enfoque del cuento infantil y no es sólo de ella) y con imaginación se acerca al mundo de belleza de los pequeños. Ese mundo, para Margarita Galetar, es esencialmente el del amor; así quiere hacérselo comprender a sus lectores-oyentes con conceptos que, aunque elevados, ellos comprenderán por la forma en que están dichos. Sus cuentos casi no tienen fábula; la peripecia no cuenta para esta moderna forma de encararlo. El relato es simple, lineal; solicita siempre la participación del niño, a quien quiere hacer "personaje". De esa manera se le dan bellas imágenes, se trastrueca el tiempo y el espacio, se participa del animismo de los chicos; en fin, se "entra" en su mundo. Todo ello lo consigue la autora de estos cuentos, que es también la autora de los grabados que comentan los textos con idéntica fantasía y novedad que ellos.

"MAQUINAS MOTRICES"

Por RAMON A. DEL FRESNO

(Mitre)

La experiencia docente del ingeniero Ramón A. del Fresno —miembro del Departamento de Matemáticas de la Universidad Nacional de Buenos Aires— halla adecuado cauce en este valioso trabajo que conjuga en admirable esfuerzo la síntesis con la claridad. Poco frecuente resulta en la bibliografía especializada un volumen que, como éste, reuna tan amplias como variadas informaciones en torno de una rama de la técnica que en los últimos lustros viene experimentando tantos progresos. El ingeniero del Fresno brinda así, tanto al técnico como al que se siente inclinado por estos estudios, un valioso auxiliar, donde han sido resueltos todos los problemas vinculados con la comprensión del funcionamiento de los motores más complejos. El autor ha desarrollado con criterio muy objetivo los temas dedicados a los combustibles, generadores de vapor, las máquinas, las turbinas y los condensadores de vapor, los ciclos, la turbina de gas, los motores de explosión, los Diesel y las máquinas hidráulicas y frigoríficas. Y todo ese vasto material va acompañado de numerosas tablas, diagramas y figuras que facilitan el texto.

Grabaciones musicales

SELECCION DE "EL BARBERO DE SEVILLA"

(Grammophon)

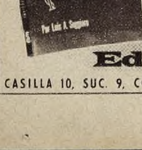
En una versión abreviada, reducida a un disco en microsurco, que reúne algunos de los trozos más difundidos y populares de la inmortal creación de Rossini, aparece nuevamente la ópera bufa "El Barbero de Sevilla". La selección ha sido llevada a cabo con bastante acierto, precisándose un ritmo ágil y alerta, muy acorde con el espíritu general que reina en esta graciosa y chispeante partitura. La versión que escuchamos es de innegable mérito, y se debe a un lúcido conjunto de artistas que actúa con la dirección del joven y celebrado maestro Bruno Bartoletti, a quien tendremos ocasión de escuchar nuevamente durante este año, ya que intervendrá en la próxima temporada oficial del teatro Colón. En la parte de Rosina, la soprano Gianna D'Angel exhibe un sobresaliente registro de coloratura, que se manifiesta tanto en la seguridad de la entonación como en la agilidad y nitidez con que hace escuchar los pasajes de mayor compromiso. El tenor Nicola Monti pone de manifiesto a su vez, personificando al conde de Almaviva, la suavidad y sugestión de su órgano vocal. El barítono Renato Capecchi traza un exuberante y alegre protagonista, que se desempeña con encomiable entusiasmo y desenvoltura. Completan el reparto en buena forma los cantantes Giorgio Tadeo, Gabriella Carturan, Carlo Cava y Giorgio Giorgetti, así como la Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara y el coro de la Opera Nacional Italiana.

Bruno Bartoletti

CUARTETOS DE SMETANA Y DVORAK

(Eurodisc)

Una de las principales consecuencias musicales de la etapa romántica, durante el siglo pasado, fue la eclosión y desarrollo de las llamadas escuelas nacionalistas, basadas fundamentalmente en el tratamiento artístico de las danzas y cantos populares de diversos países. Hasta entonces, la música culta se había circunscripto esencialmente a Italia, Francia y Alemania, pero a raíz de esta revolución artística hacen su aparición en el concierto europeo otras escuelas, en primer término la bohemia, la rusa y la escandinava. La bohemia presenta, como figuras señeras, a Smetana y Dvorak, quienes sobresalieron sobre todo en los géneros sinfónico y operístico. Han realizado, no obstante, muy notables creaciones en la música de cámara, en particular en las dos obras contenidas en el disco que comentamos: el "Cuarteto en mi menor (De mi vida)", de Smetana, verdadera realización autobiográfica, y el "Cuarteto en fa mayor, op. 96 (Americano)", de Dvorak, digno corolario de la "Sinfonía del Nuevo Mundo", y en el que rinde un segundo homenaje a los Estados Unidos. Ambas partituras son objeto de versiones de especial lucimiento por parte del Cuarteto Drolc, ajustado conjunto de cámara que componen los violinistas Eduard Drolc y Walter Peschke, el violista Stefano Passaggio y el violoncelista Georg Donderer. En las versiones, que realza la nitidez de la factura técnica, aparecen subrayados en forma feliz los aspectos expresivo y dinámico.



La Biblia ya lo dijo...

El Dr. Luis A. Seggiaro hace un estudio objetivo de lo que enseñan los libros sagrados de Israel y del cristianismo sobre médicos, enfermos y tratamientos.

$180

Ediciones Certeza

CASILLA 10, SUC. 9, CORDOBA ★ EN BUENOS AIRES: T. E. 26-2660

EDUQUE SU VOZ
y tendrá DOMINIO de SI MISMO
Inhibición - Timidez - Angustia
Clase individual y colectiva
Prof. 32-3373

DISCOMANO
SU DISCO SIEMPRE ESTA EN EL
CENTRO CULTURAL DEL DISCO
25 DE MAYO 140
AV. SANTA FE 1816
AV. CABILDO 2116

regale a sus amigos NOTICIAS ARGENTINAS

LA NACION

los mantendrá permanentemente informados, en cualquier lugar del mundo, de lo que ocurre en la Argentina. Suscriba a sus amigos a la EDICION AEREA INTERNACIONAL de LA NACION que aparece los lunes con una cuidadosa selección de la información del país.

Para más detalles dirigirse a
DEPARTAMENTO DE CIRCULACION
FLORIDA 347
De lunes a viernes, de 12 a 19
Tel. 49-7201 y 40-4081

TARIFA DE SUSCRIPCIONES

	PRECIO DEL EJEMPLAR				
AMERICA		$ Argentinos		Dólares	
		(1)	(2)	(1)	(2)
Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Perú	$	16.—	24.—	0,11	0,16
Otros países de América .	„	27.—	64.—	0,18	0,43
EUROPA	„	33.—	82.—	0,22	0,55
AFRICA, ASIA Y OCEANIA	„	39.—	105.—	0,26	0,70

(1) La Edición Aérea Internacional solamente.

(2) La Edición Aérea Internacional junto con los dos suplementos en huecograbado de los domingos.

NOTA: No se aceptan suscripciones por períodos menores de cuatro ejemplares consecutivos.

LA NACION C. C. 773 - Bs. Aires

Envío cheque por $ ....

como suscripción a .... números.

○ Edición Aérea Internacional solamente.

○ Edición Aérea Internacional junto con los dos suplementos en huecograbado de la edición dominical corriente. (Sírvase tildar el envío que corresponda).

Nombre ....

Dirección ....

Libros recientes

"EL PECADO NECESARIO"
Por DALMIRO A. SAENZ
(Emecé)

Entre los narradores argentinos de la actualidad, Dalmiro A. Sáenz ocupa un lugar destacado. Hay un estilo que lo distingue, y débese agregar a ello la garra con que sabe mantener aferrado al lector, sin pausas y en suspenso, a sus relatos, así como el hondo sentido humano y la piedad que trasuntan sus personajes aun en los momentos en que pareciera privar una fría complacencia de crueldad. Sáenz no ama buscar los aspectos amables de la vida. Prefiere ahondar en sus imágenes de dolor y de amargura, en lo turbio y lo sórdido a veces, un poco a la manera de Moravia. Mas con la diferencia de que sus personajes aspiran a una redención, hallan casi siempre un intersticio por el que asoma un rayo de luz y de esperanza. Y es esto lo que le permite una total indentificación con sus lectores: el hondo pathos que no ignora, sino que busca y apunta a lo humano. "El pecado necesario" no difiere de esta característica fundamental. Relato de gran realismo, de amargos matices, sabe recuperar del submundo en que se adentra todo lo humano que en él alberga. Y sus personajes se tornan así seres vivos y reales, aun dentro del horror en que parecen consumirse y condenarse. Como siempre, Dalmiro A. Sáenz ofrece, con este nuevo relato, un noble ejemplo de su personal estilo y de su indiscutible capacidad como narrador.

"GIUSEPPE GARIBALDI, CORSARIO RIOGRANDENSE"
(1837-1838)
Por SALVATORE CANDIDO
(Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, Roma)

El profesor Salvador Cándido, que hasta 1954 ejerció entre nosotros la dirección del Instituto Italiano de Cultura y que más tarde en Montevideo desempeñó, con la misma eficacia, iguales funciones, señala en este trabajo su erudita aptitud para la investigación histórica al aportar nuevos testimonios documentales que permiten iluminar muchos puntos que habían permanecido oscuros de la aventura corsaria de Garibaldi en América. A este libro, que esclarece la primera etapa de su itinerario, le seguirá otro trabajo en torno de la legión italiana y la actividad del ardoroso patriota peninsular en el Uruguay hasta su regreso a Italia en 1848. El señalado esfuerzo del profesor Cándido al indagar en archivos y repositorios documentales de varios países se ve coronado con esta expresión que sigue los pasos de Garibaldi en su primera aventura americana. Pero no ha sido intención del autor hacer la historia de los países sudamericanos incluídos en la aventura garibaldina: su deseo, cabalmente logrado, fue el de examinar los motivos que aún no han sido aclarados por los estudiosos. Tal es su mérito al presentar al lector una serie de documentos de singular valía. Así el estudioso podrá seguir, entre otros aspectos, las etapas del largo andar desde su llegada al Brasil y su viaje a Maldonado —hoy Punta del Este—, el combate en Punta de Jesús María y su larga estada en Gualeguay. Justicieras las expresiones liminares de Alberto M. Ghisalberti.

"LA CUECA LARGA Y OTROS POEMAS"
Por NICANOR PARRA
(Eudeba)

En el primer plano de la poesía chilena, que hasta entonces monopolizaban tres nombres —la Mistral, Huidobro y Neruda—, un nuevo protagonista surgió, a partir de 1954, con la aparición de "Poemas y antipoemas": Nicanor Parra. Es cierto que este poeta ya había llamado la atención en 1937, con su primer libro, "Cancionero sin nombre", Premio Municipal, que había hecho exclamar a Gabriela: "Estamos ante un poeta cuya fama se extenderá internacionalmente"; pero la verdadera fama llegó, precisamente, con "Poemas y antipoemas", parte de cuyas composiciones constituye el grueso de esta selección, aun cuando le dé el título una de sus obras más recientes, "La cueca larga", de 1958. La de Nicanor Parra es una modalidad —objeto de encontrados juicios y ardorosas polémicas— que consiste, sobre todo, en expresar los sentimientos en forma directa y sencilla, casi como un relato, en un lenguaje que más se parece a la prosa, en el que la palabra mantiene su significado cotidiano, es rehuído el símil y se esquiva la metáfora y la imagen. El canto de Parra es, por lo general, casi una crónica. (Véase, por ejemplo, "La víbora", "La trampa", "El túnel", "La doncella y la muerte", "Lo que el difunto dijo de sí mismo"). Pero no hay duda de que la poesía está presente. Tiene un tono sencillo y displicente —como en esa joya que titúlase "Noticiario 1957"—, en un aparente estilo de simple relato periodístico, pero aflora y vibra en cada palabra el alma del poeta, su tierno sentimiento, su tono a veces socarrón y mordaz, el hondo sentido de piedad que todo lo estratifica y lo permea.

"CHILE O UNA LOCA GEOGRAFIA"
Por BENJAMIN SUBERCASEAUX
(Eudeba)

Esta original versión del país trasandino, a la que su autor ha querido dar el nombre de "geografía", pero que se aparta radicalmente de los tradicionales conceptos y modalidades que corresponden a un estudio geográfico con criterio científico y actual, encuentra su razón de ser en la "necesidad apremiante de tomar conciencia de la tierra", es decir, de una profunda vocación de búsqueda y de interpretación de aquello que —tal vez parodiando en algún modo a Ortega— pudiera denominarse la "chilenidad". Mas esa avidez reconoce también un particular e imprescindible "modus": el contacto directo con el paisaje, con el hombre, con la atmósfera, con el sentir cotidiano, cosas que de otra manera serían inapreciables y sin consistencia real para el observador. Subercaseaux transmite esa experiencia vital y personalísima, volcándola en páginas portadoras de aguda penetración y de exquisita sensibilidad, donde lo subjetivo enlaza sus potencias espirituales con un mundo físico y humano que ofrece caprichosos, inesperados y sustanciosos elementos para la reflexión. Establece así las pautas principales para un estudio de Chile bajo la faz de lo que el autor define como una cuarta dimensión geográfica, cuyo fundamento habría que encontrar en la insondable vastedad de la realidad existencial y en la posibilidad del hombre para ahondar en ella.

"DICCIONARIO DEL COMERCIO EXTERIOR"
Por DOMINGO VALENTIN BUDIC
(Ergón)

Una labor sumamente útil realiza aquí el doctor Domingo Valentín Budic al reunir los conceptos sintéticos fundamentales vinculados con el comercio internacional. A menudo el lector tropieza con términos y siglas que ya se han incorporado al lenguaje ecuménico. De ahí que resulta beneficiosa la aparición de este diccionario que satisfará las apetencias de conocimientos de quienes siguen con interés el complejo mundo del comercio exterior. En este ordenamiento alfabético hallará toda suerte de términos económicos, comerciales, marítimos, financieros, bancarios y jurídicos. Como este diccionario no está dirigido a especialistas, ha sido muy oportuna la inclusión de un apéndice que recoge los antecedentes y explicaciones sobre algunas formas notables de cooperación internacional en el campo económico, tales como el Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (G. A. T. T.), el Mercado Común Europeo, la Asociación Europea de Libre Comercio y la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio (A. L. A. L. C.). En cuanto a este organismo, se transcribe, además, el texto del Tratado de Montevideo, que lo instituyó.

"DERECHO COMERCIAL"
Por CARLOS C. MALAGARRIGA
(Ed. del autor)

Hace un cuarto de siglo apareció la primera edición de este difundido compendio de la legislación mercantil y marítima argentina, que el Dr. Malagarriga dedicara en principio a la formación de los estudiantes de las escuelas comerciales. La aceptación que ha gozado desde entonces, no sólo entre el núcleo destinatario original, sino entre una masa de lectores que abarca también el ámbito universitario y aun el profesional, ha llevado a su prestigioso autor a impulsar una nueva reedición —la undécima— totalmente corregida, ampliada y actualizada, que permitirá la disposición de todo el material útil y necesario para un conocimiento panorámico de esta disciplina jurídica, agrupado en una síntesis notable por su calidad y magnitud. Esta dinámica obra se ve, de ese modo, enriquecida por la incorporación de las más recientes modificaciones introducidas en el Código de Comercio, a raíz de la sanción de los decretos leyes de 1963 y la legislación posterior; por una revitalización de la información doctrinaria y jurisprudencial, con relación a ediciones anteriores, que comprende la inclusión de casi mil trescientos fallos de la última década; y por un reordenamiento capitular, que adecua metódicamente la exposición teórica y práctica de los distintos temas, tarea que el Dr. Malagarriga, no obstante la lógica complejidad que resulta de acumular orgánica y conceptualmente esa profusa cantidad de elementos, resuelve con su proverbial idoneidad, puesta durante años tanto al servicio de la docencia y de la magistratura como de la bibliografía nacional.

"LA EDUCACION MUSICAL EN LA ESCUELA"
Por RUDOLF SCHOCH
(Kapelusz)

La incorporación a la Biblioteca de Cultura Pedagógica del sello editorial Kapelusz de esta valiosa expresión del profesor Rudolf Schoch, miembro del Seminario Superior del cantón de Zurich, representa un significativo aporte para la enseñanza del arte de los sonidos en su concepción más moderna. Para este distinguido pedagogo, de señalado prestigio en Alemania, Dinamarca, Austria, Suecia y Suiza, el maestro puede contribuir fundamentalmente a la educación musical, puesto que brinda su enseñanza a niños de todas las capas sociales. En el grupo de la clase, el canto y la música —agrega— encuentran su justo lugar si en todos los grados se presentan, no sólo como asignatura, sino como fuerzas vivientes, capaces de ligar y de unir. No se trata de "dedicarse" a la música, sino de "vivirla". He aquí una expresiva síntesis de la labor que debe desarrollar el maestro y que el profesor Schoch señala a través de estos capítulos de substanciosa composición, que son la resultante de una provechosa experiencia didáctica. Las tablas, los esquemas, las fotografías y los adecuados gráficos ilustrativos enriquecen esta publicación que incrementa la bibliografía sobre el tema. Correcta la traducción de Juan Jorge Thomas y valiosas las notas y adaptaciones de ejemplos musicales de Guillermo Graetzer.

Poesía como entendimiento con la vida

Por Osvaldo Rossler

Para LA NACION — BUENOS AIRES, 1965

En nuestro medio, la "rebelión del arte" vino acompañada, como es natural en estos casos, por una serie de manifiestos, revistas y, sobre todo, por un periódico: "Martín Fierro", en cuyas páginas cobró volumen y color, entre nosotros, el ultraísmo. Este movimiento, sobre cuya paternidad se sigue disputando, nada tuvo que ver con lo esencial del surrealismo, bajo cuyo nombre y el de su creador, André Bretón, cabe inscribir lo más valioso y permanente de la vanguardia estética del siglo.

Al igual que en Francia, en nuestro país hay un núcleo de poetas que fieles a un mandato inexcusablemente íntimo se resisten a hacer de la poesía una expresión inaudible, una violencia estéril contra el cuerpo del idioma.

La aparición en la colección "Contemporánea", de Losada, de la Antología Poética de Fermín Estrella Gutiérrez nos pone precisamente frente al caso de un artista que al iniciar su trayectoria sabe sortear las encrespadas aguas de los movimientos juveniles. No acaba todo ahí. En años que tal vez serán fundamentales perfecciona su voz en la lectura meditada de los clásicos, y en el espacio de la madurez, ya con imágenes y formas sabiamente domeñadas, nos entrega sus libros decisivos, nos muestra, en suma y en definitiva, que quien desde el arranque supo eludir las acechanzas de lo novedoso, sabe también en otros tramos de la marcha elaborar su rumbo hacia una misma, nunca olvidada meta de adentramiento íntimo.

El mismo lo declara en el prólogo de esta edición: "Aún no se habían apagado los últimos fulgores —declinantes ya— del modernismo. Y trabajé solo, sin inscribirme en escuela, grupo o cenáculo alguno. Respetuoso de los valores auténticos del pasado, pero con el alma abierta a todo lo nuevo.

"Desde entonces la poesía fue —y es— en mí, no un hecho estético, sino un hecho vital. Veo y siento el mundo desde ella y con ella. La llevo en mí como una fuerza que me ayuda a todo. A ver, a comprender, a tolerar. Y, sobre todas las cosas, a amar. Es, para mí, y en mí, una pasión; nunca, un entretenimiento. Y no me ha abandonado un instante, a lo largo de los años, durante toda mi vida."

La noble sencillez de estas palabras últimas se nos antoja un prefacio ideal para cualquier poesía.

Si al acto de vivir por la palabra no se lo interpreta como un hecho vital, qué rasgo supremo de vanidad entrañaría. Por eso el poeta recalca las virtudes que acompañarán a su ejercicio: "comprender, tolerar. Y, sobre todo, amar". He aquí la cima de una ejecutoria: amar. Es este amar, es este sentimiento de fidelidad hacia los seres y las cosas, lo que se advierte con certeza ya en "El cántaro de plata" (1924). Los libros sucesivos, "Canciones de la tarde" (1925) y "La ofrenda" 1927) confirman un acento que halla en la sencillez y en lo pausado sus naturales modos expresivos, y muestran la predilección del poeta por ciertas formas calmas del paisaje: la sierra, el monte. "Los caminos del mundo" (1929) nos muestra al poeta en el dominio de una nueva experiencia: el viaje a Europa. La imagen de las serranías de la patria es reemplazada aquí por puertos y plazas extranjeros, y paralelamente nuevos temas: los cafés parisienses, los "wangonslits", el genio tierno de Chaplin, son símbolos de un nuevo estar. El poeta, en fin, ha descubierto al Viejo Mundo como una gran fiesta de luz para la mente y los sentidos.

Fermín Estrella Gutiérrez

En 1931, Fermín Estrella Gutiérrez publica "La niña de la rosa". Aquí un endecasílabo seguro y hábil va componiendo toda una serie de imágenes sobre el amor, los viajes y la naturaleza. Por lo muy decantado con que este metro hilvana aquí su música, por ese aire de gracia con que el amor es exaltado casi al nivel del sueño, este libro se inscribe, en el momento de su aparición, dentro de la depuración de temas y formas expresivas que airea felizmente a la poesía argentina de esa época (Ricardo Molinari publica "El pez y la manzana", en 1929; Leopoldo Marechal, "Odas para el hombre y la mujer", en 1930; Francisco Luis Bernárdez, "El buque", en 1935). "La niña de la rosa" revela en todos sus detalles, desde la numeración romana de los poemas hasta la prieta encarnadura de los versos; desde los títulos exactos hasta la imagen sugerente que desarolla cada final de poema, un fino acto de elaboración artística. "Destierro (1935) marca una época de desaliento. Los años, aunque pocos aún, gravitan sobre la conciencia, se convierten en peso y consiguiente frase dolorosa. Palabras como muerte y soledad caen con un son reiterativo. "La llama" (1941) se inicia, en cambio, con una acción de gracias: "Después de tanto andar, / tu clara certidumbre, / oh, mi casa, mi hogar, / la no extinguida lumbre." La vida del hogar comienza a entretejer un nuevo estado de ánimo, crea un nuevo vigor, ese equilibrio que ya no habrá de abandonar al poeta. En "Nocturno" (1943) nos enfrentamos con un nuevo tratamiento formal. Los versos se suceden amplios, libres, pero no ausentes de musicalidad. Hay como un acto de respiración profunda sosteniendo las frases, los acentos, los períodos: "He aquí que salgo para cantarte, ciudad donde vivo con mis hijos y con mis sueños. / El canto que hoy nace en mi garganta, profundo y nuevo como un río sin nombre, no nace de mí, sino que viene de lejos, de la sombra y del tiempo." Y prosigue este canto donde se advierte por momentos, a la manera de una guía espiritual, la magna huella de "Leaves of Grass": "Buscad su raíz en el primer hombre que se puso a contemplar, sin prisa, esta amplitud y este cielo; / en la primera mujer que se asomó pensativa a la reja de hierro, / y te miró sin ver, los ojos vueltos hacia la playa dulce y maravillosa de los sueños. / Buscad su raíz en el primer poeta..." "Sonetos de la soledad del hombre" (1949) marca una etapa de culminación formal. No hay verso blanco aquí, todo se ordena por acción y efecto de la rima, por la premiosa brevedad de cuatro estrofas legisladas por un mismo hecho conceptual, pero pese a los límites —y qué bien suele sobrenadar la poesía en medio de sus límites— ni el tono ni la voz se modifican: "¿Esta calle, estas casas, esta gente, / esta niña que ríe, y esta rosa, / no las has visto ya, cosa por cosa, / en otro tiempo, antiguo y diferente?"

La parte última está integrada por poemas aún no recogidos en libro. Vemos así una trayectoria que lejos de acabar sigue su marcha. Es que esta marcha hace al sentido y justificación de toda una existencia. Por eso el poeta en diálogo con la poesía, exclama: "en ti quiero morir, joven y amante". Qué bello entonces haber llegado hasta la madurez con las alforjas llenas de verbal imagen, como si en el cantar, en el preciso y solitario acto de cantar, anidase la exacta seguridad de haber vivido.

Pero incompletas quedarían estas líneas si no se dirigiesen hacia otra faz del poeta. Y aquí, volver debemos, inevitablemente, al prólogo nombrado. Porque, en efecto, la poesía en Fermín Estrella Gutiérrez no ha sido sólo el practicar con calma y con sabiduría las palabras, sino también una conducta para "ver, comprender y tolerar. Y, sobre todo, amar". Bajo la limpia ejecutoria de estos fines lo hemos visto ejercer funciones relevantes dentro de nuestro marco cultural, y si la poesía no fue tomada nunca como distracción cabe agregar que en sus trabajos directivos, el actual presidente de la Sociedad Argentina de Escritores tampoco dio lugar al entretenimiento, puesto que a ellos dedicó, y sigue dedicando su entusiasmo, esa reserva de la juventud que es rasgo distintivo de los apasionados, de todo hombre libre. ≠

Obras recibidas

Apagados y violentos —cuentos—, por Jesús Alberto León, 38 págs. (Tabla Redonda, Caracas, Venezuela).

Primavera sagrada —relato—, por Alberto Boixadós, 73 págs. (Ed. del autor, Córdoba).

Xihuitl —tragedia—, por Ramón F. Vásquez, 70 págs. (Ed. del autor).

Kosice, por Guy Habasque, 67 págs. (Collection Prisme, París).

La novela peruana y la evolución social, por Mario Castro Arenas, 286 págs. (Cultura y Libertad).

Estampas familiares —poemas—, por Ulises Espinach, 66 págs. (Ed. del autor).

Los humaneros —cuentos—, por Eduardo Lázaro Covadlo, 117 págs. (Montanari).

Televisión y enseñanza, por Henry R. Cassirer, 305 págs. (Solar-Hachette).

Un crepúsculo a la aurora, por Ricardo Codesido, 28 páginas (Kakuy).

El brigadier Ferré y el unitarismo porteño, por Roberto Zalazar, 151 págs. (Pampa y Cielo).

A la sombra del manzano, por Alfonso Ferrari Amores, 48 págs. (Carro de Tespis).

Cartas de amor y de recuerdo, por Isabelita Garmendia, 220 págs. (Pío XII).

Un día, el tiempo, las nubes —poemas—, por Ricardo Molinari, 157 págs. (Sur).

Cándido y los incendiarios —teatro—, por Max Frisch, 146 págs. (Sur).

El mundo árabe actual, por Morroe Berger, 328 páginas. (Sur).

Karl Marx, por Isaiah Berlin, 212 págs. (Sur).

El erotismo, por Georges Bataille, 276 págs. (Sur).

Retrato de un desconocido —novela—, por Nathalie Sarraute, 187 págs. (Sur).

La fenomenología y las ciencias del hombre, por M. Merleau - Ponty, 109 páginas. (Nova).

Discepolín, el poeta del hombre de Corrientes y Esmeralda, por Horacio Arturo Ferrer y Luis Adolfo Sierra, 219 págs. (Ediciones del Tiempo).

El laberinto de la apariencia. Estudios sobre Henry James, por Edgardo Cozarinsky, 108 págs. (Losada).

Los jefes —cuentos—, de Mario Vargas Llosa, 125 págs. (Jorge Alvarez).

Crónicas del amor —cuentos—, por Dalmiro Sáenz, Liliana Heker, Leopoldo Torre Nilsson, Marco Denevi y Silvina Bullrich, 111 págs. (Jorge Alvarez).

¿Socialismo en la Argentina...?, por Torcuato Di Tella, 82 págs. (Jorge Alvarez).

Los mecanismos de la visión, por Ernesto Baumgardt, 136 págs. (Los Libros del Mirasol).

"RAVEL"
Por JOSE BRUYR
(Schapire)

El **impresionismo** no fue precisamente una escuela sino una protesta, una reacción psicológica, y la revolución técnica que produjo su advenimiento no inquietó por igual a todos los artistas. Vinculadas en principio con las ideas representadas por ese movimiento reformador, las primeras páginas para piano de Ravel dejan ver las huellas del estilo impresionista de Debussy, mostrando las composiciones de su madurez artística una personalidad ya definida y verdadera maestría en la expresión del colorido orquestal. La vida de Ravel es conocida a través de biografías diversas, mas su obra por la originalidad y amplitud de los temas, no puede resumirse fácilmente, sobre todo cuando el propósito tiende a una difusión de alcance popular. No obstante, lo ha logrado José Bruyr en este libro constituído por una serie de observaciones que abarcan los años de aprendizaje y la primera época, que se extiende desde 1898 hasta la iniciación de la primera guerra europea, el Ravel de la guerra, y la segunda época que incluye los años de la declinación y la muerte del maestro. El autor adopta la forma dialogal para exponer juicios críticos, anécdotas o recuerdos y trazar con ellos un examen de la densa obra del artista en un relato inquieto y vivaz que cautiva al lector.

"QUE VEN, QUE LEEN NUESTROS HIJOS"
Por VICTOR A. ITURRALDE RUA
(Eudeba)

Libro dispuesto al análisis de lo que a través de las revistas de historietas, la televisión, la radio, el cine y las diversas formas de ofrecer imágenes ilustrativas están dirigidas al mundo infantil. El tema, siempre en el tapete, de la incidencia que una mala disposición de tales elementos y otros afines puedan ejercer sobre tan frescas mentalidades sirve al autor para ponerse en una línea de franca crítica contra determinadas prácticas, a las cuales señala con precisión y detalle. Presenta, asimismo, hacia el final de su trabajo proposiciones en las cuales anuncia una serie de posibles medidas por tomarse, a través de estudios en seminarios integrados por elementos idóneos que se proyectasen en pro de una feliz solución a tan ingente problema. Considera el autor finalmente que hay muy poca bibliografía que encare el tema, ya que la irrupción de la televisión hizo inactuales a algunas de ellas. Se añaden precisas ilustraciones, con lo cual se completa un valioso aporte al asunto tratado.

"INTRODUCCION A LA MICOLOGIA MEDICA"
Por RICARDO C. ZAPATER
(El Ateneo)

La labor micológica del doctor Ricardo C. Zapater es amplia como variada, y sus expresiones visibles son la cátedra universitaria y el libro, donde volcó su experiencia valiosa de la materia. En esta "Introducción a la micología médica", trabajo de aliento que amplía considerablemente su obra anterior en torno de los hongos patógenos y las micosis, pone de relieve su inquietud de investigador y su aptitud pedagógica. Con el interesante complemento de una documentación gráfica y dibujos en caricatura efectuados por el señor Jorge R. Gambirassi de diseños del mismo autor, el volumen representa un sensible esfuerzo donde los diversos temas han sido expuestos de acuerdo con un plan que satisfará el interés del estudioso. Aquí están dadas las bases de una micología médica. El Dr. Zapater logra su propósito al mostrar el "habitat" de estos ejemplares criptogámicos, cuyas propiedades biológicas se extienden hacia todos los campos, en relación con el medio en que viven las personas y cómo logran infectarlas. La exposición se cierra con un capítulo dedicado al tratamiento sobre la base de los antibióticos antifúngicos.

"CAÑADA DE GOMEZ, HOY"
Por VICENTE LEONI
(Cañada de Gómez)

Editada por el Centro Comercial, Industrial y Rural, esta monografía —con planeamiento y dirección de Vicente Leoni— entiende rendir homenaje a la progresista ciudad en el 25º aniversario de la fundación de la entidad. Luego de evocar los albores de la pequeña aldea surgida al borde de un arroyo y sus vicisitudes en el ciclo histórico que llevó a la formación de la unidad nacional, la obra relata la transformación producida en el quehacer económico de la zona, importante centro de actividades agrícola-ganaderas a las que se agregó, con el tiempo, la pujanza industrial, hasta hacer de Cañada de Gómez un puntal de la riqueza de la provincia de Santa Fe. Mas la finalidad de la publicación tiende, sobre todo, a dar una visión cabal del grado de adelanto y del empuje que ostenta en la actualidad Cañada de Gómez gracias al esfuerzo de sus hijos. Ilustran sus páginas todos los aspectos de la ciudad de hoy y de su zona de influencia, las conquistas alcanzadas en los diversos órdenes, las empresas, las instituciones y los hombres que contribuyen a su marcha constante por la senda del progreso y de la prosperidad.

LA EDUCACION MUSICAL EN EL MUNDO"
Por EGON KRAUS y un núcleo de colaboradores
(Eudeba)

En los Estados Unidos y con el auspicio de la prestigiosa Sociedad Internacional de Educación Musical, en la que se agrupan y trabajan especialistas de todo el mundo, fue editada la versión original de este importante compendio de trabajos que informan e ilustran —dando a la vez sugestiones y posibilidades— acerca de temas cuya trascendencia es obvia. Cuanto se lleva hecho, y parte de lo que se aspira a hacer en diferentes países pertenecientes a casi todos los continentes, aparece compendiado con claridad y método en esta serie de notas que se integran formando un todo de perfecta coherencia y cuya vigencia se ha de mantener por largo lapso. No tan sólo los especialistas —autoridades de la enseñanza, profesores, etcétera— podrán recurrir a estas páginas con interés y provecho. También podrán hacerlo todos aquellos que sienten y comprenden la importancia que la música, en sus manifestaciones más límpidas, reviste en la evolución de las comunidades, de los pueblos, con tanta frecuencia objeto de influencias nocivas —vulgaridad, chabacanería en mayor o menor medida ramplona, seudo arte mal llamado "popular"— que tienden a estragar el gusto y a embotar las sensibilidades. Por éstas y por otras razones merece encomio este volumen de 280 páginas, objeto de muy prolija presentación gráfica, que Enrique de Gainza ha vertido al castellano, contando con la cooperación de Rodolfo Zubrisky para la supervisión técnica.

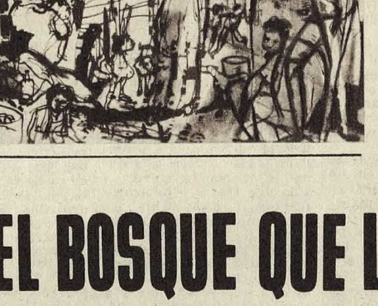
INGLÉS
CURSOS RAPIDOS
Clases indiv. y grupos de 3 a 7 alumnos. Hemos enseñado con éxito a más de
65.000
ADULTOS en Bs. As., muchos de ellos diplomáticos, viajeros, profesionales, gerentes y empleados de grandes firmas.
PIDA PROSPECTOS.
toil & chat
Profesores ingleses y americanos
Autores y Editores de Textos y Discos modernos.
SAN MARTIN 448 Y AULAS ANEXAS
Tel.: 49-0873 y 45-0353

Estados Unidos y la América latina

Ya el título del libro de Whitaker (*), publicado originariamente hace más de 20 años en Baltimore y actualizado con notas en la traducción que EUDEBA difunde con excelente criterio, anuncia un contenido de permanente interés. Y en realidad ese contenido habría justificado que el título hiciese referencia a la amplitud del estudio realizado, que comprende también la posición de Europa frente al acontecimiento, sorpresivo y admirable, de la emancipación de la América hispana. Es juicioso estudiar tan grande acontecimiento conforme a su desarrollo general y entonces contemporáneo, y puesto que es imposible reducirlo a los límites locales o territoriales, formado como estuvo por hechos de relación y trascendencia mundiales, caracterizados precisamente por su universalidad, que así sustituía al aislamiento y la consiguiente ignorancia. Dice Whitaker: "Para el pueblo de los Estados Unidos el período de 1810 a 1830 presenció el descubrimiento de la América latina" y agrega que ese período "que va desde fines del siglo XVIII hasta más o menos 1830 posee unidad, integridad y carácter en grado lo bastante elevado para justificar que se lo aísle para un estudio especial", como se ha hecho en este libro. Esa unidad no es centralización sino, como bien resulta del mismo libro, multiplicidad de escenarios y de personajes, de corrientes de opinión y de sistemas sociales y políticos. La Santa Alianza y sus congresos de Aix-la Chapelle y de Verona, el recelo con que a la sazón se trataban Gran Bretaña y los EE. UU., España frente a la caída de Napoleón, las actitudes de Alejandro de Rusia, de Adams, Monroe, Rush, Clay, Canning y Castlereagh entre los primeros; la Restauración en Francia, el avance militar y la visible vigorización de los nuevos Estados en la América latina fueron todos factores en el proceso que impuso al fin el reconocimiento de la independencia de aquéllos, y que Whitaker analiza con ecuánime profundidad. De esto son ejemplos fehacientes los capítulos en que trata la doctrina de Monroe, expuesta en medio de nubarrones que agitaban la posición de los EE. UU. en lo interno y en sus relaciones con Europa. Whitaker comenta las diversas tesis formuladas para interpretar la efectiva intención del célebre mensaje y recuerda la conferencia que en octubre de 1824 mantuvieron Monroe y el general Carlos María de Alvear, representante argentino, en la que el presidente norteamericano se refirió a la preocupación que le había significado la acción de Francia en los sucesos de España, que podía extenderse hasta la América del Sur. Habría sido interesante que Whitaker hubiese conocido la sanción de la Legislatura de Buenos Aires, que en junio 19 de 1823 —seis meses antes de la enunciación de la doctrina de Monroe— resolvió que el Gobierno no concertaría con la misión enviada a Buenos Aires por España tratado de neutralidad, paz ni comercio, "sino precedida de la cesación de la guerra en todos los nuevos Estados del continente americano y el reconocimiento de su independencia". El interesante libro de Whitaker termina con el capítulo destinado a estudiar el Congreso de Panamá, reunido a iniciativa de Bolívar. En ese capítulo aparece agotada la información, resultando de especial interés la que se refiere a los ecos que en los Estados Unidos tuvo el fracaso de aquel congreso. ≠

(*) Whitaker, Arthur Preston, *Estados Unidos y la Independencia de la América latina (1800-1830)*. EUDEBA.

PUBLICIX S.A.



EL BOSQUE QUE LLORA
DE VICKI BAUM
¡UNA HISTORIA IMPOSIBLE DE OLVIDAR...!
Nace cruel y salvaje, en plena selva amazónica, para conmover el escenario social, político y económico del mundo... ¡durante más de dos siglos!
Héroe y villano a la vez, el personaje real de esta ficción literaria actúa en un trasfondo histórico espeluznante.
Miseria, codicia, claudicaciones, guerras... y también lucha épica, sacrificios heroicos, amor, pasiones intensas, ambientaron su vida entera antes de volver, finalmente en paz, al suelo que lo vio nacer.

¡Lea EL BOSQUE QUE LLORA! ¡La obra monumental y mundialmente aclamada de Vicki Baum! Más de siete ediciones en nuestro país y en pocos años, acreditan su impacto formidable en el público. ¡Léala íntegra a partir del martes 4 de mayo!
FORME SU BIBLIOTECA DE GRANDES NOVELAS
EDITORIAL CODEX S.A
COLECCIONE
SELECCIONES LITERARIAS
BIBLIOTECA SEMANAL ILUSTRADA
ES OTRO EXITO DE
EDITORIAL CODEX S. A.
CUESTA SOLO $ 30.-

TEMAS DE HOY - TEMAS DE AYER

Orígenes y creación del Banco Central

En el umbral de su XXX aniversario

Para LA NACION **Por Salvador Aisenstein** BUENOS AIRES, 1965

1. — *INTRODUCCION:*

EL 31 de mayo de 1965 cúmplense 30 años desde que inició su actuación el organismo regulador de la moneda y del crédito. La fecha adquiere significación especial, ya que durante las tres décadas transcurridas operóse una transformación profunda en nuestra estructura económico-social.

De ahí que reviste interés retrotraerse al período en que surge nuestro Banco Central. Su creación no es una iniciativa aislada, sino que forma parte de un cuerpo de seis leyes sancionadas el 21/3/35 y que se promulgan bajo los números 12.155/60 el 28/3/35. Y es, precisamente, al aplicarse el nuevo ordenamiento que se dicta el decreto Nº 61.127 —de las operaciones constitutivas—, fijando el día 31 de mayo de 1935 como fecha en que se dan por terminadas las funciones de los distintos organismos del sistema anterior y en que se marca el comienzo del flamante instituto regulador (1).

2. — *MOMENTO EN QUE SE FUNDA EL BANCO*

La reforma monetaria de 1935 está íntimamente ligada a los acontecimientos económico-financieros que se remontan a la crisis de 1929. Como se recordará, ésta, de dimensiones universales, repercute intensamente sobre la República Argentina y se refleja, ante todo, en su déficit del balance de pagos. De poca defensa podían servir los saldos positivos acumulados en los años 1927/28: la adversidad de nuestras cuentas internacionales en 1929/30 alcanza magnitud tal que absorbe todas aquellas reservas.

El drenaje de oro asume proporciones alarmantes, y de ahí que el gobierno del presidente Yrigoyen decida clausurar la Caja de Conversión por decreto del 16/12/29. A propósito de esa medida, se ha dicho con razón, durante el debate parlamentario de la reforma en 1935, que ese día —16/12/29— ha sido extendido el certificado de defunción del régimen monetario instituido en 1899. Es que la clausura de la Caja pone de manifiesto la inelasticidad de todo el sistema vigente que se basaba en el canje de papel por oro y viceversa, a razón de un peso papel por cada 44 centavos oro (2).

En función de ese mecanismo toda entrada de oro se traduce en una expansión del circulante que engrosaba las disponibilidades bancarias y empujaba a las instituciones a dilatar el crédito, pero, al operarse su salida, comportaba una reducción de esas existencias, sin que haya podido contraerse automáticamente el volumen de los préstamos. Precisamente, el déficit del balance de pagos en los años 1929 y 1930 reduce drásticamente los efectivos que, para fines de 1930, alcanzan apenas la mitad de los guarismos de hace dos años. Comprenderáse fácilmente la situación de tirantez que ocasiona ese brusco descenso, reflejado en los encajes bancarios que, de 22,2 % para fines de 1928, bajan al 11,9 % para igual fecha de 1930.

Como siempre, es el balance de pagos el factor determinante que se proyecta, en gran parte, sobre nuestras crisis monetarias y bancarias: la abundancia o la rarificación de los billetes, la expansión o la restricción del crédito, la confianza o el pesimismo, todos esos síntomas corren parejos con aquel factor.

El régimen vigente desde 1899 estaba basado en un nexo demasiado automático entre la entrada o salida de oro y la circulación monetaria. De ahí que el sistema sólo funcionara en períodos de bonanza: al descuidar la regulación del crédito permitía el aumento del circulante en épocas de abundancia, cuando entraba metálico, con su consecuente repercusión inflacionaria sobre toda la estructura crediticia; pero cuando el oro volvía a salir, al contraerse el circulante con sus efectos deflacionarios, provocaba alarmas y críticas por la disminución de numerario, que obligaron a suspender la conversión, primero desde el año 1914 y luego a partir de 1929 en adelante.

Empero, si bien la suspensión de la Caja en 1914 y su ulterior reapertura en 1927 mantuvo intactas las bases del sistema, su nuevo cierre en 1929 ya engendra factores distintos que acaban con esa Caja. La crisis del año 1930 determina medidas de emergencia que transforman por completo el sistema monetario instituído en 1899. El drenaje de las disponibilidades, motivado por la salida del oro, coloca a algunos establecimientos bancarios en condiciones precarias para hacer frente a posibles dificultades. Entraña esa situación consiguientes peligros, ya que el cierre de las puertas por parte de un banco propaga generalmente el pánico a todo el mercado. Era necesario aliviar la tensión monetaria, que alcanza su punto máximo a fines de marzo de 1931, con un encaje del 11,3 %. Ante esa situación, el gobierno provisional, presidido por el general Uriburu, resuelve el 25/4/31 aplicar las leyes de redescuento: consistía esa medida en autorizar al Banco de la Nación a llevar a la Caja de Conversión, para transformar en billetes, los documentos en su poder provenientes de los descuentos que, a su vez, había concedido a los bancos particulares.

La aplicación del redescuento no tarda en aliviar la tensión reinante: en abril se registra un repunte de efectivo y ello permite a los bancos que estaban en situación delicada, a causa de sus reducidas disponibilidades, reponer sus existencias y colocarse en condiciones de hacer frente a posibles emergencias. Análoga mejoría de los encajes es dable observar, un año después, en los meses de mayo y junio de 1932, motivada por la caución de los títulos del Empréstito Patriótico en la Caja de Conversión.

Empero, esas medidas de emergencia, adoptadas para reponer las existencias, a la vez que mejoran la tensión bancaria determinan un cambio fundamental en el régimen monetario implantado en 1899. Aplicadas para afrontar la inelasticidad del mecanismo, contribuyen a su completa transformación.

En efecto, la introducción del redescuento da origen a la Comisión de Redescuento; la emisión de billetes contra la caución de títulos del Empréstito Patriótico da lugar a la Junta Autónoma de Amortización; la nueva política en materia de cambios, instituída a partir del 28/11/33, da vida a la Oficina de Control de Cambios y al Fondo de Divisas. Brotan así, a causa de la crisis, rodajes dispersos, cada uno con funciones propias, sin correlación entre sí, y de ahí que se sienta la necesidad de coordinar todos esos elementos en un solo organismo. Aparentemente, ya existían algunos resortes de un banco central, los que correspondían a su parte impelente, pero faltaban otros, los instrumentos absorbentes, por medio de los cuales se podría neutralizar, en el momento de abundancia, los fondos excedentes, factores potenciales de una inflación de crédito. Se carecía de los medios de acción representados por:

a) la centralización de encajes bancarios;

b) la variación de la tasa de descuento, y

c) las operaciones del mercado abierto.

3. — *ANTECEDENTES INMEDIATOS*

Las acotaciones anteriores habrán de proyectar una luz sobre la situación imperante en 1934/35. A fines de 1934 estaban en su plena aplicación las medidas de emergencia, adoptadas el 28/11/63 en defensa de los precios agropecuarios; asimismo, se venían superando los obstáculos iniciales surgidos a raíz de la reforma tributaria, basada en el impuesto a los réditos; fortalecíase la situación fiscal y notábase un principio de reactivación en los sectores privados.

Es entonces cuando el gobierno nacional considera llegada la oportunidad de coordinar los dispersos elementos introducidos durante los años 1931/34 y encarar una vasta reforma monetaria y bancaria.

En enero de 1935 —cuando tiene su entrada oficial en el Senado de la Nación la iniciativa del Poder Ejecutivo— ya no funcionaba el sistema de la Caja de Conversión, simplemente desapareció y ya no se podía retornar a reajustes automáticos. En esas circunstancias y, como puntualiza el mensaje que acompaña a los proyectos, "antes de esforzarse en volver... a lo que tanto se ha transformado, es aconsejable más bien emprender un nuevo camino..." De ahí que propiciaba la creación de un banco central, organismo llamado a reunir los elementos que ya existían y a ser dotado de resortes nuevos para poder cumplir con la función primordial de los institutos de ese género: regular la moneda y el crédito adaptando el circulante a las necesidades reales de la actividad económica.

Empero, con sólo establecer un banco central no se habrían logrado los propósitos del reordenamiento: de ahí que el Poder Ejecutivo proponía también la sanción de un régimen legal de bancos del que carecía el país; la fundación de un instituto para movilizar los activos congelados de los bancos, medida indispensable para que funcione convenientemente el Banco Central y se aplique con eficacia la Ley de Bancos; la introducción de ciertas modificaciones a las leyes de los bancos oficiales aconsejadas por la práctica y la formación de una Comisión Organizadora encargada de poner en marcha el nuevo régimen.

Al promover esa vasta reforma, el Poder Ejecutivo se nutrió en los varios antecedentes que ya existían en el país. En ese sentido cabe señalar el proyecto preparado por la comisión presidida por el ministro Uriburu (3), que funcionó a fines de 1931 y principios de 1932, y produjo un memorándum que se complementaba con el informe publicado por el Departamento de Hacienda en enero de 1932 (4). Otro antecedente digno de mención representan los anteproyectos de ley elaborados por la comisión que presidía el ministro Hueyo (5) en julio de 1932.

Empero, y como lo reconoce expresamente en su Exposición de Motivos el Poder Ejecutivo, "por el positivo valor que encierran..." se ha ceñido más bien, en su iniciativa, a los lineamientos trazados por el perito británico Sir Otto Niemeyer, quien visitó el país, invitado por el Gobierno argentino, y produjo su informe en 1933.

Fechado el mensaje al H. Congreso de la Nación en noviembre de 1934, los proyectos tuvieron entrada en la Cámara de Senadores en su sesión extraordinaria del 19/1/35. Su discusión comenzó en la sesión del 29/1/35, obteniendo la sanción legislativa el 21/3/35 y promulgadas las leyes respectivas el 28 del mismo mes y año.

4. — *PRINCIPIOS EN QUE SE INSPIRABA LA CREACION*

Explicadas las razones que determinaron la necesidad de crear un banco central, veamos, ahora, cuáles eran los principios en que se inspiraba. La tesis predominante en aquel entonces era que para llenar con eficacia sus funciones debía conducir su política crediticia con alto grado de independencia. Nutríase esa doctrina en los principios básicos programados por el Comité Financiero de la extinguida Liga de las Naciones para bancos centrales; análoga teoría propugnaba la misión norteamericana Kemmerer, en sus proyectos de creación de los bancos centrales para Perú, Chile y demás países de América latina.

Alegábase en aquel entonces que la naturaleza peculiar y la importancia capital de las funciones de un banco central obligan a una acción alejada de influencias políticas y de intereses particulares. Sus funciones eran: regular el crédito, mantener la estabilidad monetaria, ejercer el monopolio de la emisión, ser banquero del Estado. Dentro de esa esfera de acción, aspirábase a evitar o, por lo menos, atenuar las perturbaciones que provocan los fenómenos monetarios en el desenvolvimiento de los negocios; se tendía a proteger el valor de la insignia, ya que de su estabilidad depende el valor de los precios y, por ende, el poder adquisitivo de la población; se proponía asegurar a la comunidad bancaria contra los riesgos de una escasez de fondos y se deseaba regular el crédito y la tasa de redescuento.

Basado en esos principios, el Banco Central debía:

a) fundarse como institución de capital mixto;

b) velar por la prescindencia política en su actuación, y

c) ser presidido por un directorio cuya mayoría debería elegirse por los bancos accionistas.

No cabe aquí debatir sobre las virtudes o los defectos de la teoría predominante en 1935; sólo diremos que los principios ortodoxos en boga, al crearse nuestro organismo regulador, sufrieron un fuerte impacto por los acontecimientos que se perfilan en el terreno internacional a partir de 1938. La amenaza de una conflagración y la necesidad de movilizar todos los recursos al servicio del mecanismo bélico acentúan la ingerencia del Estado en la acción de los bancos centrales. Los gobiernos acuden, cada vez con mayor frecuencia, a los adelantos de los bancos centrales, a colocar sus títulos en esas instituciones. Y si bien esa tendencia es anterior a la Segunda Guerra Mundial, al estallar ésta acelérase el proceso, llegando así a completarse la supeditación de los bancos centrales a las necesidades del Estado.

5. — *OPERACIONES CONSTITUTIVAS*

Como se recordará, las 6 leyes que dan vida al nuevo ordenamiento monetario en 1935 fueron promulgadas por el Poder Ejecutivo el 28/3/35. Empero, con sancionar esas leyes no se dan aún las condiciones propicias para su aplicación. Era necesario adoptar, previamente, una serie de medidas de saneamiento en el mercado monetario y crediticio. Bastaría señalar la deuda flotante que tenía el gobierno nacional con el Banco de la Nación y demás bancos e instituciones de la plaza. Toda esa deuda —si bien sus guarismos pueden parecernos modestos a la luz de las cifras astronómicas de la actualidad— gravitaba sobre el mercado, y como su mayor parte estaba representada por Letras de Tesorería colocadas entre bancos a los que el Estado no podía pagar, esos documentos, al renovarse continuamente, constituían una amenaza de convertirse en fondos congelados. Por otra parte, la transferencia al flamante Banco Central de los rubros activos y pasivos de la Caja de Conversión, dispuesta por el reordenamiento, no podía operarse en la misma forma como figuraban en el balance de la Institución a desaparecer.

Imponíase una depuración previa, para que el nuevo organismo contara con resortes suficientes para poder actuar con eficacia sobre la plaza. Precisamente, a realizar ese programa tendía la última de las 6 leyes, denominada "Ley de organización Nº 12.160". Disponía ésta, entre otras medidas, la designación de una Comisión Organizadora, presidida por el ministro de Hacienda, funciones que desempeñaba en aquel entonces el Dr. Federico Pinedo (6), encargada de reunir los elementos dispersos del sistema y establecer las bases para la constitución del Banco Central y del Instituto Movilizador.

Frente del Banco Central sobre la calle San Martín

La ejecución de ese programa se inició con la revaluación del oro en la Caja de Conversión: el margen resultante del justiprecio del metálico estaba destinado a formar los fondos para cancelar una gran parte de la deuda flotante y consolidar la situación de los establecimientos de crédito.

De acuerdo con lo aconsejado por la Comisión Organizadora, las tenencias metálicas fueron revaluadas a razón de m$n. 25 por libra esterlina oro, equivalente aproximadamente al tipo de cambio de m$n. 15 por libra papel, vigente, en aquel entonces, para la compra de las divisas a los exportadores en el mercado oficial de cambios.

La diferencia entre ese nuevo tipo y el valor con que figuraban las existencias en los libros de la extinguida Caja dio origen al beneficio de la revaluación a favor del Estado.

Razones de espacio no nos permiten estudiar en detalle los múltiples aspectos derivados de la revaluación del oro y la incidencia que tuvieron las operaciones constitutivas en la marcha ulterior de la plaza; sólo cabe destacar que la ejecución del programa se tradujo en una consolidación bancaria, reflejada a través de sus encajes, que de 12,5 por ciento a fines de abril de 1935 se elevan al 24,7 por ciento al término de ese año.

Piedra angular del reordenamiento monetario implantado en 1935, el Banco Central ha desempeñado un papel decisivo en el desarrollo del país. Al recordar el aniversario es auspiciosa la ocasión para que se examine la evolución operada por el Instituto Regulador en sus primeros 30 años de vida. ╪

NOTAS:

(1) La inauguración oficial tuvo lugar unos días más tarde, el 6/6/35, con la asistencia del presidente de la República, general Agustín P. Justo, quien en su discurso reiteró el propósito del Gobierno de "preservar de toda ingerencia política" al flamante organismo.

(2) Ley No. 3871, de conversión de la emisión fiduciaria, promulgada el 4/11/899, que, por aplicación de su art. 7o., pone en funcionamiento a la Caja de Conversión, creada el 7/10/890 por la ley 2741.

(3) Integrada, además, por los futuros ministros Hueyo y Pinedo, el subsecretario de entonces, Raúl Prebisch, y los señores R. Berger y P. Kilcher.

(4) Intitulada "La acción de emergencia en el problema monetario".

(5) También integrada por el ex titular de la cartera, Enrique Uriburu, el futuro ministro Federico Pinedo, R. W. Roberts, L. Levín y P. Kilcher.

(6) Cabe destacar, en esa etapa, la actuación del doctor Raúl Prebisch, futuro primer gerente general del organismo regulador hasta 1943.

BENEFICIO DE LA REVALUACION DEL ORO

Monedas de oro que pasan al Banco Central	Cantidad	Tipo par	Valor par m$n.	Tipo de reval.	Nuevo valor m$n.
Argentinos	1.523.329	11,363636	17.310.557,—	24,8016	37.780.996,53
Aguilas N. A.	12.237.843	23,554545	288.256.829,—	51,4087	629.131.599,43
Libras Esterlinas	22.300.202	11,454545	255.438.649,34	25,0000	557.505.050,—
			561.006.035,34		1.224.417.645,96

RESUMEN:

Nuevo valor asignado	m$n.	1.224.417.645,96
Valor anterior a la par	m$n.	561.006.035,34
Beneficio de la Revaluación	m$n.	663.411.610,62

(Fuente: Memoria del Departamento de Hacienda correspondiente al año 1934, tomo I, página 121.)

DESDE que el hombre hizo sus primeras herramientas y comenzó a vivir en sociedad se agregaron a los de la naturaleza (el viento, el trueno, la lluvia, etc.) ruidos cada vez menos tolerables, más frecuentes e intensos; es decir, auténticamente ruidos.

DEFINICION DEL RUIDO

Mucho se ha discutido sobre cuándo un sonido constituye ruido. Dejando de lado las definiciones teóricas, tales como naturaleza del espectro, distribución temporal de la energía, etc., la más clara y sencilla definición a que se ha llegado es la siguiente: ruido es todo sonido no deseado, desagradable e inoportuno para quienes deben escucharlo.

La Quinta Sinfonía de Beethoven ejecutada a la perfección puede llegar a ser ruido cuando llega a los oídos de alguien que, agobiado por el cansancio, necesita imperiosamente dormir. En cambio, hay sonidos considerados típicamente desagradables que no llegan a ser ruidos si se los desea oír o se los asocia con circunstancias agradables o fines ansiados. Por ejemplo: el bullicio metálico destemplado de una fábrica o de una caja registradora puede parecer música a los oídos de un industrial o un comerciante para quienes ese bullicio simboliza prosperidad.

Otra condición típica del ruido: siempre molesta más el ajeno que el propio.

Casi todo el mundo habla de *ruidos molestos*, pero es una redundancia teniendo en cuenta la definición que hemos esbozado, pues el ruido es *siempre molesto*.

Podemos clasificar los ruidos en dos grandes categorías: innecesarios y excesivos. Son innecesarios los que se pueden evitar sin perjuicio para quien los produce.

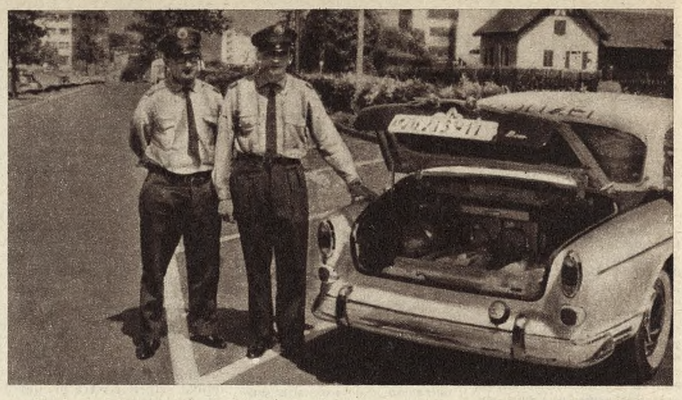
Como veremos más adelante, es relativamente fácil definir y legislar sobre ruidos innecesarios. En cambio, legal y técnicamente, mucho más difícil es establecer cuándo un ruido es excesivo.

Casi toda la legislación vigente define bastante bien los ruidos innecesarios, pero es muy ambigua respecto a los excesivos. Expresiones tales como "cuando afectan la paz o la tranquilidad del público", o bien "cuando puedan dañar la salud o el bienestar de la población", aun siendo correctas, no establecen límites precisos que permitan castigar o impedir el ruido en casos concretos.

Aunque el hombre se viene quejando de los ruidos desde la antigüedad (los romanos ya los mencionaban en sus escritos, y la legislación ha tratado de reprimirlos desde que la revolución industrial los incrementó repentina y desproporcionadamente), hay hasta el presente muy pocos códigos que establezcan en forma técnica los límites que sobre los cuales puede ser castigada la producción de ruidos.

La era atómica, en la que indiscutiblemente vivimos, va en camino de un crecimiento exponencial insospechadamente elevado. Los expertos predicen ese crecimiento alarmante e inevitable del ruido en las ciudades modernas. Pero si bien históricamente el hombre tuvo tiempo para adaptar su mecanismo auditivo al aumento constante de los ruidos que él generaba, esa situación no se dará más en lo futuro.

Si se quiere salvar a la humanidad de un desequilibrio mental colectivo, es muy urgente encontrar los medios para proteger al hombre contra los ruidos industriales, urbanos y hasta domésticos.



La policía especializada de Zurich (Suiza) cuenta con personal capacitado, instrumental apropiado y veloces vehículos como el que muestra el grabado

La batalla contra el ruido

Por Guillermo L. Fuchs (*)

Para LA NACION CORDOBA, 1965

Esta protección puede conseguirse por medio de una legislación represiva bien especificada, con niveles límites establecidos en unidades técnicas llamadas *decibeles*, *fones* y *sones* (1) para llevar a la práctica las correcciones y/o represión pertinente.

Otro medio de disminuir el ruido está en su origen, rediseñando los mecanismos que lo generan.

EL PROBLEMA DE MEDIR Y EVALUAR LA MOLESTIA

Aunque la medición objetiva de un ruido en *decibeles* es relativamente sencilla y hace tiempo se realiza con instrumentos llamados "decibelímetros" (medidores de niveles sonoros), no resulta sencilla la interpretación de esos niveles en términos de la molestia que un nivel dado representa.

Sucesivos refinamientos han permitido correlacionar cada vez mejor el ruido con la molestia probable. es decir, con su "ruidosidad". Pero prevalecen todavía muchas discrepancias sobre cuál unidad es la más apropiada y cuál la técnica de medición por aplicar en cada caso. (2)

El *espectro* del ruido, o sea la distribución de la energía en las distintas frecuencias (graves, medias o agudas), causa molestias de diferentes grados. Así, por ejemplo, entre el ronquido casi agradable de un motor de coche *sport* de gran potencia y el silbido insoportable de la turbina de un avión de reacción (*jet*) hay una gran diferencia subjetiva a igualdad de medición (decibeles y aun fones).

El Organismo Internacional de Normalización (ISO) ha sugerido espectros límites aceptables, basados en las últimas investigaciones, especialmente de los países escandinavos y anglosajones.

LA LUCHA EN ESCALA MUNDIAL

Se ha creado un organismo internacional especializado, la AICB (Association Internationale Contre le Bruit), cuya secretaría permanente funciona en Zurich, con participación de casi todos los países de Europa, Estados Unidos y Rusia. Recientemente fue incorporada la Argentina, primer país latinoamericano que forma parte de la AICB.

Este honor le fue conferido después de intervenir en el Tercer Congreso Internacional Contra el Ruido, celebrado en París en mayo de 1964 (3), en el que estuvo representado el primer organismo oficial de esta naturaleza en nuestro país: el Consejo Permanente de Lucha Contra el Ruido, de la Municipalidad de Córdoba.

Córdoba es una ciudad particularmente abrumada por el ruido. No sólo tiene una de las más altas densidades de motocicletas y motonetas en el mundo (igualada únicamente por Roma), sino que su enorme crecimiento industrial le ha exigido instalar un sinnúmero de pequeños talleres metalúrgicos en zonas céntricas y aun residenciales.

Buenos Aires, mucho más silenciosa y con una policía municipal muy bien disciplinada, ha conseguido importantes progresos prácticos en el silenciamiento del tránsito, problema del cual sus autoridades comunales tienen conciencia desde hace años.

La ordenanza 4977 sobre ruidos, que el Consejo de Lucha Contra el Ruido estudió y propuso a fines de 1964, fue aprobada por el Honorable Concejo Deliberante y está en vigor desde el 1º de enero del corriente año. Esta ordenanza es la primera que contiene límites máximos en decibeles, tanto para tránsito vehicular como para viviendas e industrias.

Queda por realizar todavía una larga campaña de educación del público y de difusión de los riesgos que el ruido entraña para la salud mental y física de los habitantes de las ciudades argentinas.

La consigna anglosajona de las tres E (Education, Engineering, Enforcement) es el lema ideal, y la Argentina está en camino de llevarlo a la práctica, venciendo inclinaciones comunes a todos los países de origen predominantemente latino, que los hacen más ruidosos por naturaleza.

Los anglosajones y germanos —y muy particularmente los escandinavos— tienen en su favor este factor natural, acentuado quizá por el clima y por un mayor nivel cultural. Suiza se destaca por haber llevado a la práctica una campaña integral y constante contra el ruido.

En la ciudad de Zurich, inspectores especializados actúan exclusivamente en infracciones contra el silencio. Manejan instrumental especializado y cuentan con una legislación cada día más perfeccionada. El secretario ejecutivo de la AICB es un prestigioso abogado especializado en legislación contra el ruido: el Dr. Otto Schenker-Sprüngli.

Las próximas Jornadas Latinoamericanas de Acústica, que organizadas por la Universidad Nacional de Córdoba, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI) tendrán efecto en Córdoba del 15 al 31 de mayo, serán presididas por el Dr. Cyril Harris, de la Universidad de Columbia, y tomarán parte: el distinguido fisiólogo del Max Planck Institut de Dortmund, profesor Günther Lehmann, actual presidente de Association Internationale Contre le Bruit (AICB), y su vicepresidente, profesor doctor Ingeniero Friedrich Bruckmayer, de Viena. ╪

(*) Director del Centro de Investigaciones Acústicas de Córdoba (CIAC), uno de los cinco creados en el interior del país por el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI).

(1) Los decibeles son unidades decilogarítmicas de comparación de un nivel umbral de energía mínima audible (Wo) con una energía medida N.E. = 10 log. (W/o) db donde W es la energía que se quiere medir. Esto permite expresar en cifras relativamente bajas (0120 decibeles) esos niveles. Los *fones* son decibeles compensados para imitar la respuesta del oído y los *sones* son unidades subjetivas lineales vinculadas a las anteriores.

(2) En la última reunión del Comité Internacional I.S.O. - T.C. 43, de Aix-les-Bains, en junio de 1964, en que representábamos al Instituto Argentino de Racionalización de Materiales (IRAM) se aceptaron, en general, los decibeles "A" (compensados) como la unidad objetiva más aproximada a la molestia probable.

(3) Con apoyo del Instituto Nacional de Tecnología Industrial presentamos un trabajo científico.

Tecnología alimentaria y salud

Por Carlos A. Grau (*)

Para LA NACION — LA PLATA, 1965

LA PRODUCCION DE ALIMENTOS

EN 1948 decía, tratando el tema cómo representante de la provincia de Buenos Aires, en el Primer Congreso Nacional de Higiene y Medicina Social reunido en la Capital Federal, que "el ideal es que cada pueblo consuma los productos de su región, naturales, frescos, no refrigerados ni conservados y que éstos suministren una correcta alimentación a todos los sectores sociales y no como ocurre actualmente en nuestro país, que unos comen demasiado y otros muy poco y todos se alimentan mal, desde el punto de vista dietético, a pesar del ponderable esfuerzo hecho hasta el presente por el Instituto Nacional de la Nutrición."

Desgraciadamente, este ideal sólo puede ser factible en determinadas regiones de suelo fértil y clima apropiado. En los grandes centros de población, en los cuales cada día es mayor el porcentaje de habitantes que son empleados y donde en los matrimonios muchas veces los dos cónyuges deben trabajar para sostener el hogar, no disponiendo la señora de tiempo para cocinar, se hace necesario el empleo de productos conservados y hasta de comidas preparadas, listas para ser calentadas y consumidas. Del mismo modo, las colosales pérdidas sufridas por las primeras materias transportadas a largas distancias o no vendidas de una cosecha a otra han hecho buscar procedimientos que permitan evitar el deterioro, manteniendo, en lo posible, la calidad del producto, sus caracteres organolépticos y su valor biológico. Pero a veces se evita el deterioro empleando un producto químico nocivo a la salud. Por eso en Italia prohiben en los bares y confiterías, etc., que se dispensen rodajas de limones que vengan envueltos en papeles impregnados con difenilo, sustancia que se considera tóxica, no obstante lo cual en otras partes todavía se sigue empleando y en los países de organización sanitaria muy adelantada la investigación de tóxicos residuales en los alimentos ha entrado ya en los análisis de rutina a formar parte de los datos de la búsqueda normal. Lo dicho fundamenta la importancia de que la tecnología alimentaria se interese especialmente por:

a) *Obtener alimentos sanos, de buena presentación y de excelentes caracteres organolépticos;*

b) *Asegurar a los alimentos, mediante normas legales uniformes, el máximo de su valor biológico y su conservación durante el mayor tiempo posible.*

Tampoco la tecnología alimentaria debe preocuparse por reducir el costo de producción de los alimentos, sino dentro del cumplimiento de los dos enunciados precedentes y como la seguridad sanitaria no debe dejarse al arbitrio de los industriales, es indudable que éstos necesitan una reglamentación oficial uniforme que impida las desviaciones, pero que favorezca el desarrollo de la industria, dentro de normas sanitarias modernas, sin arbitrarias limitaciones debidas a conceptos caducos o a deficiente información técnica. Por eso resulta de capital importancia poder contar con una codificación única, nacional e internacional.

LAS AGUAS DE CONSUMO

Es de anotar que, en numerosas regiones, el rendimiento de los pozos va disminuyendo y, además, como la ignorancia en materia sanitaria hace que algunos construyan, desaprensivamente, pozos negros hasta la segunda capa, para darles más vida útil, esta segunda capa, que en nuestra provincia es semisurgente, se está contaminando cada día más y se inficionará totalmente si las autoridades municipales no intervienen en beneficio de la salud pública.

En cuanto al agua de algunos grandes ríos, en Europa se ha comprobado que cada día se contaminan más, debido a la interferencia de algunos detergentes de uso casero arrojados con las excretas, los que impiden o retardan la depuración biológica natural en el seno de los mismos, que antes se realizaba con mayor intensidad y eficacia.

FRUTAS Y HORTALIZAS

Insisto sobre lo dicho al principio respecto a la necesidad de hacer el control de los residuos de pesticidas tóxicos en las frutas y hortalizas del mercado, para evitar el envenenamiento crónico a larga distancia. La casuística médica en las revistas del ramo demuestra que no en todas partes se realiza dicho control y que, periódicamente, los médicos suelen tener enfermos que los desorientan, haciéndoles suponer la presencia de algún nuevo virus en casos debidos, en realidad, a un tóxico orgánico que se ha ingerido diariamente en dosis pequeñas con las frutas y hortalizas del mercado y cuya cantidad, llegada a cierto umbral, comienza a producir efectos de variada índole, que no desaparecen con los tratamientos conocidos.

Tan importante, también, como el control sanitario de las fábricas es, particularmente en los aledaños de los municipios, el de la pequeña industria casera, dado que la ignorancia hace que algunas personas realicen en escala semi-industrial antiguas prácticas que en sus pueblos de origen se ejecutan desde tiempo inmemorial (vinos, dulces, quesillos, conservas, pasteles caseros, etc.), para preparar productos de consumo hogareño inmediato, que se alteran fácilmente por la acción del tiempo y la contaminación original y del ambiente.

METODOS DE CONSERVACION

No basta que un producto se elabore correctamente: es necesario vigilar que se lo conserve en adecuadas condiciones, para que pueda ser consumido sin peligro para la salud.

El método de conservación más antiguo es la desecación y es también el que más se practica hoy. A veces, esta desecación se complementa con el ahumado, procedimiento arcaico igualmente, pero que ahora se conoce mucho mejor. Es así que se sabe que si no se toman precauciones, dos sustancias cancerógenas, el benzopireno, que también se forma en el humo de los cigarrillos, y el dibenzoantraceno pueden producirse, pero que esto puede evitarse si la temperatura de combustión de la madera no excede de 425°C, y la de la zona de oxidación no pasa de 375°C. El humo obtenido entre estos límites es, también, el que confiere mejores caracteres organolépticos al alimento que se ahuma. En consecuencia, deben prohibirse los generadores del tipo de combustión lenta. Además, con el descubrimiento de los factores que influyen sobre la calidad final del producto ahumado y la precipitación electrostática del humo, potencial e intensidad del campo eléctrico, diámetro de los electrodos de ionización, densidad y temperatura del humo, etc., hoy el ahumado se puede efectuar en forma automática, continua y segura en menos de tres minutos.

La esterilización en envase cerrado, por el método ideado por Francisco Appert hace más de 150 años, aún se practica en gran escala, por supuesto que con modernos perfeccionamientos. Le sigue en importancia la congelación rápida o supercongelación a 35-40ºC. bajo cero, que en nuestro país se aplicó por primera vez para congelar pescado, instalándose después una gran planta para elaborar platos de comida, cuya producción resultó superior a la absorción natural del mercado, por lo que se malogró el interesante esfuerzo hecho y tuvo que destinarse a otras cosas. En cambio perduran pequeñas instalaciones supercongeladoras hechas con posterioridad, porque siguen el ritmo de la demanda normal. Lo mismo ocurrió en los Estados Unidos de Norteamérica.

En realidad, la única técnica nueva que existe para conservar alimentos es la esterilización y pasterización por irradiación del cobalto-60, entre 4,5 y 5,6 megarads, que ha necesitado cerca de 12 años de trabajos costosos, realizados en 10 universidades, con la intervención de 30 organismos de investigación y el apoyo financiero y tecnológico de 70 grandes firmas industriales. De esta manera, poco a poco, los inconvenientes que en un principio hicieron pensar que debía descartarse la irradiación como procedimiento de conservación de los alimentos de gran consumo fueron superados y en 1963 apareció en el mercado estadounidense, con la aprobación de las autoridades sanitarias, el primer producto alimenticio conservado por irradiación, la panceta (*bacon*) del clásico desayuno americano, que ha tenido excelente aceptación por parte de sus consumidores habituales y presenta la ventaja de poderse transportar y almacenar sin necesidad de refrigeración, conservando por largo tiempo sus caracteres organolépticos sin deterioro alguno.

LOS CODIGOS DE ALIMENTOS

Como se sabe, la tecnología alimentaria procura obtener alimentos de buena presentación y conservación, agradables al gusto, con el máximo valor biológico y en correctas condiciones sanitarias, de conformidad con los códigos de alimentos vigentes.

Actualmente tenemos nueve códigos de alimentos en vigencia en nuestro país, en lugar de poseer uno solo de fondo o sustantivo. El Ministerio de Asistencia Social y Salud Pública de la Nación invitó el año pasado a las provincias a reunirse en Rosario, para deliberar sobre el tema. Y el congreso de Rosario aprobó por unanimidad la necesidad de un solo código de alimentos, concordante con una ley nacional, como se ha hecho con la Farmacopea Argentina. Existe una comisión que estudia el proyecto de ley a elevar al Congreso y es de desear que cuanto antes se pueda realizar en el país una acción general decidida y permanente, amplia y coordenada, aleccionadora e instructiva contra el alimento peligroso para la salud, alterado, adulterado, falsificado, sucio, poco alimenticio, rotulado con deslealtad comercial, deficientemente envasado, publicitado con engaño, etc. Es importante, también, que no existan válvulas de escape jurisdiccionales para los productos en infracción y que pueda crearse una *Interpol Alimentaria* para poder perseguir y erradicar a los malos productos y castigar a sus fabricantes que ahora se salvan trasponiendo el límite jurisdiccional local. ╪

(*) Presidente del Consejo Latinoamericano de Alimentos.